

JOSALBA FABIANA DOS SANTOS

**PRECARIEDADE E VULNERABILIDADE EM A CÉU ABERTO,
DE JOÃO GILBERTO NOLL**

Dissertação apresentada como requisito parcial
à obtenção do grau de Mestre. Curso de Pós-
Graduação em Letras, Setor de Ciências Huma-
nas, Letras e Artes, Universidade Federal do
Paraná.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Marilene Weinhardt

CURITIBA
1998

[...] o lapso de tempo de uma vida humana, comparado à amplitude das durações cósmicas, parece insignificante, ao passo que ele é o lugar mesmo de onde procede toda questão de significância.

Paul Ricoeur

ESTRADA

Esta estrada onde moro, entre duas voltas do caminho,
Interessa mais que uma avenida urbana.
Nas cidades todas as pessoas se parecem.
Todo o mundo é igual. Todo o mundo é toda a gente.
Aqui, não: sente-se bem que cada um traz a sua alma.
Cada criatura é única.
Até os cães.
Estes cães da roça parecem homens de negócio:
Andam sempre preocupados.
E quanta gente vem e vai!
E tudo tem aquele caráter impressionante que faz meditar:
Enterro a pé ou a carrocinha de leite puxada por um bodezinho manhoso.

Nem falta o murmúrio da água, para sugerir, pela voz dos símbolos,
Que a vida passa! Que a vida passa!
E que a mocidade vai acabar.

Manuel Bandeira

Quero dos deuses só que me não lembrem.
Serei livre - sem dita nem desdita,
Como o vento que é a vida
Do ar que não é nada.
O ódio e o amor iguais nos buscam; ambos,
Cada um com seu modo, nos oprimem.
A quem deuses concedem
Nada, tem liberdade.

Ricardo Reis

AGRADECIMENTOS

À Alba, pelas silenciosas aulas de amor à leitura;

Ao Márcio Renato Guimarães, pelas freqüentes insistências pela retomada da vida acadêmica;

À Anamaria Filizola, pela indicação de caminhos sempre seguros;

À Marilene Weinhardt, minha orientadora, por ouvir minhas discordâncias - e muitas vezes aceitá-las;

Ao Luiz Carlos Felipe, pelos artigos de jornais e revistas, pelas dicas bibliográficas, pelas cartas calorosas;

À Vera Maquêa, pela companhia, pelas discussões e pela amizade recente;

À Isabel Jasinski, pela alegre retomada de uma antiga amizade;

À Vera Teixeira de Aguiar, pelos livros sobre Noll que recebi;

Aos companheiros do Serpro, que facilitaram de todas as maneiras possíveis minha vida acadêmica;

À Ufpr, pela formação;

À Unemat - Universidade do Estado de Mato Grosso - por existir.

Reconheço ainda o apoio financeiro fundamental da Capes.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	001
2 PEQUENA HISTÓRIA CRÍTICA DE UMA OBRA.....	003
3 O TEMPO DE RICOEUR.....	008
4 O TEMPO A <i>CÉU ABERTO</i>.....	046
4.1 O NARRADOR.....	049
4.2 A DISSOLUÇÃO, A AGONIA, O BANIMENTO.....	056
4.3 NOME NÃO.....	062
4.4 A GUERRA.....	071
4.5 O CARÁTER.....	075
4.6 TEMPO PRESENTE.....	080
4.7 A ETERNIDADE E O SER-PARA-A-MORTE.....	083
4.8 TEMPO PASSADO.....	087
4.9 TEMPO FUTURO.....	095
5 CONCLUSÕES.....	099
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	101

RESUMO

Este trabalho trata da questão do tempo na obra de João Gilberto Noll, mais especificamente em *A céu aberto*. A partir da leitura do filósofo francês Paul Ricoeur, que discute exaustivamente tempo e narrativa, foi possível a adoção de um instrumental teórico que se coaduna com os textos estudados. Vários aspectos são abordados, sempre tendo como espinha dorsal o tempo. Ao se pensar no item narrador, levou-se em consideração o fato de que todos os textos pesquisados - *A fúria do corpo*, *Bandoleiros*, *Rastros do verão*, *Hotel Atlântico*, *O quieto animal da esquina*, *Harmada* e *A céu aberto* - são escritos em primeira pessoa. Visto se tratarem de relatos genericamente comuns e de pessoas comuns e por abrangerem largos períodos de vida, foi imediata a relação com a autobiografia ficcional. Ainda sobre o narrador, é notória a fusão entre presente e passado, isto é, o narrador é seu próprio personagem no momento exato em que relata suas ações. Três imagens - a da dissolução, a da agonia e a do banimento - remetem objetivamente ao caos e à precariedade constantes à que se sujeitam os personagens de Noll. A ausência de nomes é traço marcante e aponta não só para uma fragmentação do sujeito e para o fim da ilusão de totalidade, mas também para a ausência de passado, de referencial. A guerra, em *A céu aberto*, frisa a fragilidade existencial de seres que, aliás, têm caráter bastante discutível, construído ao longo de um tempo repleto de tribulações. O presente é muito forte na obra de João Gilberto Noll e é relevante o esforço que seus personagens fazem em negar a memória, o passado. O tempo futuro também é abafado, os seres criados não têm grandes expectativas em relação a suas vidas, tudo é muito rápido e imediato. Pouca coisa aponta para o futuro, uma delas é a diferença entre gerações. É bastante comum que homens maduros se relacionem com jovens e essa troca parece apontar para algo positivo. Porém, o ser-para-a-morte heideggeriano é muito presente - tanto para adultos como para garotos -, ou seja, a morte pode ser a qualquer momento, o que aproxima o futuro do presente, evidenciando mais uma vez a precariedade na qual se vive.

1 INTRODUÇÃO

Foi a partir de uma série de reflexões e de vivências intelectuais que se chegou às linhas mestras que regem este estudo sobre a obra de João Gilberto Noll. As análises se darão em torno da produção que se inicia com *A fúria do corpo* e se detêm em *A céu aberto*. A exclusão de *O cego e a dançarina* não foi de modo algum casual, tratou-se de pôr de lado o livro de contos em função exatamente do seu gênero, que acarretaria num trabalho envolto num enorme número de dados, pois haveria um grande número de histórias. Optou-se por um recorte mais específico, tanto que verdadeiramente pode-se falar que é *A céu aberto* o objeto estudado, ou seja, é esse livro que servirá como texto-base, aos demais recorrer-se-á de forma eventual.

A abordagem também não deverá ser aleatória tampouco no que se refere à linha teórica adotada. Após algumas leituras específicas chegou-se a *Tempo e narrativa*, de Paul Ricoeur. O acesso a esse texto foi bastante produtivo e veio ao encontro de um aspecto interessante: fazia meses, talvez anos, que questões relacionadas ao tempo vinham me chamando cada vez mais a atenção. Em que pese o fato de que meu olhar estava mais voltado para o cinema após ver filmes como *Pulp fiction*, *Before the rain* e *The lost road*, duas questões fundamentais estavam presentes: a narrativa e o próprio cinema. Isto é, esses filmes têm em comum a quebra da cronologia corriqueira dentro de suas histórias, ao mesmo tempo em que Noll apresenta textos que se relacionam intimamente com técnicas cinematográficas.

Outra coincidência no texto de Ricoeur é o fato de ele levar em consideração uma experiência prévia do mundo fundamental a qualquer leitor. Não é possível que alguém identifique numa história aquilo que, de alguma maneira, já não foi identificado no universo que o circunda. Definitivamente o leitor tem que estar ou se fazer estar apto para a obra a que se atira e há uma série de vivências que podem proporcionar uma leitura mais, ou menos, rica. Em suma, creio que não me seria possível pensar no tempo há dez anos atrás como me foi possível pensar agora. Só a partir de uma clara visão de que o tempo se esvai impreterivelmente e de que a vida é mais exígua do que parece quando se tem vinte anos, é que posso buscar uma leitura em Noll que se detenha em temas como a morte, por exemplo.

Iniciarei este trabalho com uma rápida apresentação de alguns textos elaborados dentro de uma crítica sobretudo ligada à universidade. Essa crítica analisa e a contextualiza a produção do escritor gaúcho dentro do quadro da literatura brasileira contemporânea. Na sequência pretendo expor da forma o mais fiel possível a teoria de Ricoeur sobre o tempo, que de certa forma é a junção de algumas linhas do pensamento filosófico nem sempre muito próximas.

Finalmente, será a obra de Noll o objeto da análise a ser empreendida, com um enfoque maior sobre *A céu aberto*.

Acho que qualquer texto pode passar por uma leitura mais detida que se relacione ao tempo, mas não há dúvida de que não serão todos que farão discussões realmente interessantes. Todas as narrativas aqui abordadas trabalham com o tempo de forma relativamente tradicional, no entanto, um segundo olhar poderá perceber quantas imbricações sutis são dadas. É dessas sutilezas que se pretende tratar.

2 PEQUENA HISTÓRIA CRÍTICA DE UMA OBRA

Algumas coisas já foram ditas a respeito dos textos de João Gilberto Noll dentro das universidades. Não é objetivo deste trabalho citá-las todas, mas vale a pena saber ao menos um pouco qual o tipo de leitura que vem sendo feita.

João Gilberto show é uma dissertação de mestrado da área de Teoria Literária e que, através de uma linguagem não acadêmica, analisa o livro de contos *O cego e a dançarina* sob uma espécie de ótica multimídia. O texto de Mauricio Salles Vasconcelos estabelece uma relação constante entre cinema, teatro, tevê, show, dança e música. Nesse universo bastante diversificado, a literatura de Noll desponta como espetáculo. Pode-se duvidar ou não que haja todas e tantas referências assim nos contos do escritor gaúcho, mas é impossível negar a versatilidade de Vasconcelos no manejo e introdução de diversas menções a filmes, séries de tevê e até mesmo uma espécie de trilha sonora, não necessariamente citada nos contos: Billie Holiday, Tears for fears, Caetano, Lobão e seus Ronaldos, Cazuza, Barão Vermelho entre outros.

O livro de contos é agrupado em um ciclo infantil-adolescente, em um ciclo do mundo feminino e finalmente em um dos homens “e suas epopéias”. Dois elementos se sobrepõem nas análises empreendidas: o narrador e o conto, a *short-story*. É assim que se fica sabendo que Vasconcelos interpreta os textos de Noll a partir do narrador, como se esse fosse uma câmera, e com ênfase na narrativa curta como recurso impactante, isto é, utilizada como possibilidade de surpreender o leitor da mesma forma que um show visa surpreender seu espectador.

Outra dissertação de mestrado que trata de textos de Noll é *Corpo e transgressão no romance pós-moderno*. A análise é também na área de Teoria Literária e trata especialmente de *A fúria do corpo* e *Bandoleiros*. Adriano Alcides Espínola, o autor do trabalho, parte de três linhas mestras: o estudo dos textos do escritor gaúcho enfocados pela teoria semiótica da narrativa do professor Anazildo Vasconcelos da Silva; em seguida há uma contextualização histórico-crítica e, finalmente, a obra é analisada sob o signo da transgressão, quando o corpo seria levado às últimas consequências.

A fúria do corpo e *Bandoleiros* são enquadrados, segundo os pressupostos teóricos desenvolvidos por Espínola, como narrativas de semiotização do personagem e como narrativas neo-românticas, pois Noll trataria dos sentimentos e do corpo, contrapondo-se a uma tradição racionalista.

No momento em que o autor da dissertação contextualiza a obra de Noll, surge o contraponto com o modernismo, que teria dado ênfase ao experimentalismo na linguagem como veículo de transgressão, enquanto que o romance pós-moderno privilegiaria a atitude transgressiva através do corpo de seus personagens, com distanciamento de aspectos psicológicos. Numa palavra, o texto pós-moderno teria mais imagens e menos idéias, com narradores que destacam a informação, o relato através do olhar.

As análises específicas dos textos de Noll são centradas na questão do corpo, tanto como objeto de prazer como de dor. Espínola resgata o mito do deus grego Dionísio para aproximar *A fúria do corpo* e *Bandoleiros* em seus aspectos eróticos e ao mesmo tempo violentos.

*Espaço em aberto na narrativa atual: o exemplo de **Hotel Atlântico*** é uma dissertação no mínimo honesta. Como o próprio título indica, o romance de Noll não é a razão primordial do trabalho de Rejane de Castro Neves, mas sua exemplificação. Os dois primeiros capítulos são dedicados a questões que se atêm à modernidade e ao pós-modernismo. Somente após um largo mapeamento dos teóricos é que surgirá a análise de *Hotel Atlântico*, resumida a um único capítulo.

A autora apresenta várias linhas de pensamento em torno da questão da modernidade e em seguida passa àquelas que defendem uma ruptura dentro da arte moderna, que vem sendo definida como pós-moderna. Na verdade, também se faz menção a pensadores que acreditam não ter havido uma ruptura mais definitiva. A dissertação acaba estabelecendo um verdadeiro “debate” entre as várias tendências do pensamento contemporâneo, que tem sido marcado sobretudo por uma visão globalizante, que tenta perceber a arte nos seus diversos segmentos - literatura, cinema, arquitetura etc. - bem como através de uma contextualização tal que leva em conta não só a questão econômica ou social - há muito em voga - mas o lado étnico-cultural daqueles que a produzem.

Após citar vários teóricos europeus e especialmente norte-americanos, a autora afunila a discussão para o que se pode chamar de principais características do romance pós-moderno. E como exemplo nacional dessas características surge *Hotel Atlântico*: “Ao invés de partir para a análise do estilo individual de Noll, pretendo evidenciar no texto aspectos retirados da estética pós-moderna, privilegiando a própria linguagem da sociedade em transição, empregada através da imagem e do espetáculo.” (NEVES, Rejane de Castro, 1990, p. 77). Não cito esse trecho para criticar a autora, mas para evidenciar que em nenhum momento ela se

predispôs a fazer uma dissertação de análise da obra de João Gilberto Noll. O resultado é que não há grandes novidades, fala-se em metaficção; em autobiografia, que retomaria um projeto brasileiro muito utilizado na década de 70, mas naturalmente modificando esse projeto e o mesmo valendo para os aspectos existencialistas, retomados, porém modificados. Isto é, todos os tópicos do romance do escritor gaúcho que servem para ilustrar as principais correntes do pensamento pós-moderno são destacados, daí a ausência de uma nova leitura do texto.

Em 1993, Maria Flávia Armani Bueno Magalhães escreve sua dissertação *João Gilberto Noll: um escritor em trânsito*. Num primeiro momento há uma apresentação dos diversos textos críticos produzidos até então em torno da obra de Noll, tanto na academia quanto na imprensa em geral. O esforço da autora é no sentido de apreender como vêm sendo lidos os textos do escritor gaúcho e a conclusão é de que, independente do vocabulário utilizado pela crítica, a grande proximidade se dá com o pós-modernismo, mesmo que alguns não admitam objetivamente essa expressão.

No entanto, a autora não se reduz a contextualizar a obra de Noll no universo pós-moderno. Feito isso, parte-se para uma análise que tenta transcender esse aspecto teórico para avistar o metafísico. Dentro dessa discussão destaca-se o elemento espaço, mas também são considerados o tempo e o movimento. De qualquer maneira, as colocações de Maria Flávia se distinguem sobremaneira das que se apresentam neste trabalho. Afinal, para ela é o espaço e não o tempo que dá a linha. Na presente dissertação a ênfase recai sobre o tempo e suas diversas implicações na narrativa. Naturalmente não se trata de dizer que esta ou aquela opção é melhor ou pior, mas simplesmente diferente.

A transgressão erótica na obra de João Gilberto Noll, de Norberto Perkoski, foi dissertação defendida em 1991 e editada em 1994. A análise vem desde *O cego e a dançarina*, passando por *A fúria do corpo*, *Bandoleiros*, *Rastros do verão* e finalizando em *Hotel Atlântico*. Toda a discussão parte de aspectos teóricos levantados por Georges Bataille, Roland Barthes e Michel Maffesoli e, como o próprio título indica, é o erotismo que reterá quase toda a atenção do autor.

Diante dessa rápida exposição da produção crítica que os livros de João Gilberto Noll vêm gerando dentro da academia brasileira resta dizer que, a contextualização deste autor no universo pós-moderno até o momento está feita, bem como sua interpretação a partir do erotismo - duas das dissertações apresentadas se ocupam com o tema.

A análise menos explorada tem sido a que destaca elementos metafísicos de cunho existencial nos textos do escritor gaúcho, o que faz pensar que um estudo que se detenha no tempo será bastante relevante para contribuir na leitura dessa obra complexa.

3 O TEMPO DE RICOEUR

Durante o primeiro semestre de 97 cursei a disciplina de Teoria Literária, que dividia os tópicos estudados em personagem, tempo, espaço etc. Era necessário que os alunos apresentassem dois seminários de acordo com a bibliografia exposta pela professora. Escolhi a personagem e o tempo. No primeiro caso, o texto era o de Antonio Candido, “A personagem de ficção” e, no segundo caso, era um capítulo - “Tempo e narrativa - A tríplice *mimese*” - do primeiro tomo de *Tempo e narrativa*, de Paul Ricoeur. Mal sabia eu onde acabava de me meter. Tive que ler e reler o tal capítulo. A minha quase nula experiência na área da filosofia me deixava totalmente desarmada diante daquele vocabulário, diante daquelas referências a pensadores que só conhecia de nome e, principalmente, diante de um discurso filosófico que me surgia como uma espécie de dialeto desconhecido. Bakhtin estava certo: há o discurso da hora, há o discurso de determinada faixa etária, de determinado grupo social, de determinado grupo profissional. Fui ao Aurélio para me auxiliar no vocabulário, mas desisti rapidamente, precisava de algo mais especializado, adquiri um dicionário de filosofia. Li várias vezes os capítulos que antecederiam o que eu deveria apresentar no seminário e que tratavam de Santo Agostinho e de Aristóteles, e pouco a pouco passei a entender a dimensão do que me era oferecido. Nem por isso deixei de ter raiva de colegas que se beneficiaram de textos tão “legíveis” quanto “A personagem de ficção”, de Antonio Candido. Demorei um pouco para perceber que a real beneficiada era eu, que acabara de achar justamente o que procurava: uma linha teórica para estudar a obra de João Gilberto Noll.

É exatamente esse o caso, Noll chegou primeiro, mas admito que demorei alguns meses para saber por onde queria andar. Foi fácil demais descobrir que não queria lê-lo pelo viés do pós-modernismo. Já havia feito no ano de 96 uma disciplina que dedicou algum tempo a textos teóricos do pós-modernismo, achei tudo interessante e foi só. Depois descobri quatro dissertações que tratavam da obra de Noll e que tocavam, ora mais e ora menos, nessa linha de pensamento. Aí cansei! Queria outra janela, algo que me possibilitasse perceber o potencial dos livros que analisaria. Também precisava descobrir um veio que me fosse minimamente instigante, que me obrigasse a conhecer algo novo - novo para mim, é claro. Outro motivo que me afastava do pós-modernismo era um ponto de vista muito social em relação à literatura. O contexto era sempre muito enfatizado no que se referia a manifestações multiculturais e à história, o que de forma alguma tende a me desagradar, no entanto, havia mesmo uma certa canseira sobre esses assuntos depois de alguns anos de envolvimento em movimentos sindicais. Acho que eu buscava resgatar mais o indivíduo, principalmente numa obra em que o indivíduo pulsa de forma tão exacerbada.

Nessa conjuntura, a escolha por Ricoeur e sua visão a respeito do papel do tempo na narrativa e o desse na própria vida, tornou-se quase natural, quase óbvia. Tudo já estava decidido quando veio o respaldo definitivo numa entrevista dada por Noll ao programa *Metrópolis*, da TV Cultura - no ar em 6 de agosto de 1997 -, em que falava justamente na busca de uma obra de caráter metafísico. Mais uma vez eu ouvia exatamente o que desejava ouvir no momento em que me predispunha a isso.

De maneira alguma pretendo me valer da teoria de Ricoeur como quem se vale de um grande e incontestável modelo. Na verdade, não posso afirmar que

pretenda contestar algo, seria um vôo para o qual não estou absolutamente preparada. O caso é que vejo a teoria do tempo na narrativa - e é da narrativa de ficção que tratarei, Ricoeur trabalha também com a histórica - como algo tão vasto, tão genérico e conseqüentemente tão aberto, que creio ser impossível uma aplicação direta e objetiva. Uma teoria que começa antes do texto, passa por ele e termina no leitor - se é que se pode falar em término e não num círculo ou numa espiral - precisa passar necessariamente por alguns recortes num estudo restrito como o que aqui se apresenta.

Mas, afinal, qual a linha de pensamento adotada pelo filósofo francês? Ricoeur afirma que a narrativa tem um papel mediador porque ao se estruturar no tempo é que se torna compreensível - ou nas suas próprias palavras: "O mundo exibido por qualquer obra narrativa é sempre um mundo temporal. Ou, como será freqüentemente repetido nesta obra: o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo; em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal." (RICOEUR, 1994, p. 15). Essa idéia é diversas vezes retomada no transcorrer da obra e sem dúvida representa a síntese do pensamento que se busca elaborar. Antes mesmo de falar da narrativa propriamente dita, trata-se da questão do tempo via Santo Agostinho. No entanto, ao contrário do que talvez possa parecer num primeiro momento, não há qualquer preocupação em se resolver a questão da circularidade entre narrativa e temporalidade através do tempo, seja em Agostinho, Kant, Husserl, Heidegger ou qualquer outro filósofo. Porém, as explanações sobre o Livro XI são bastante úteis no que se refere a algumas questões: como é o caso fundamentalmente do tríplice presente. Agostinho via três presentes: o presente do passado, o presente do

presente e o presente do futuro. Por que presentes? No que consiste o futuro e o passado senão na espera e na memória, que serão sempre recuperações do e no presente?

A partir da idéia de tríplice presente, Ricoeur vai adiante nas colocações de Agostinho. Para este não havia a possibilidade de se medir o tempo através das grandes luminárias - os astros. Afinal, o movimento dos astros poderia parar e o tempo continuaria, mas onde continuaria o tempo? Na alma. E somente a *distentio* e a *intentio* podem oferecer uma extensão à alma, são ambas que trabalham na passagem do futuro para o presente e sua seqüência para o passado. Isso faz com que o tempo em Agostinho seja sobretudo psicológico. E o que Ricoeur extrai de mais precioso na questão da medição do tempo é: "O achado inestimável de Santo Agostinho, reduzindo a extensão do tempo à distensão da alma, é o de ter ligado essa distensão à falha que não cessa de se insinuar no coração do tríplice presente: entre o presente do futuro, o presente do passado e o presente do presente. Assim, ele vê a *discordância* nascer e renascer da própria *concordância* entre os desígnios da expectativa, da atenção e da memória." (RICOEUR, 1994, p. 41).

Ainda no Livro XI, das *Confissões*, é apresentada a discussão da eternidade, que aqui interessa sobremaneira. Na eternidade é sempre presente, logo não há passado nem futuro. Adiante, Ricoeur comparará a eternidade em Agostinho com o ser-para-a-morte, de Heidegger, que nada mais é do que o ser para o futuro, e demonstrará a pouca diferença que há entre ambos. Afinal, um "lugar" onde tudo permanece sempre presente, sempre igual, onde nada muda de fato é precisamente como um "lugar" onde não se é mais, onde nada mais há.

Após Agostinho será na *Poética* de Aristóteles que a discussão se deterá. Enquanto o primeiro padecia sob “a coerção existencial da discordância”, o segundo, vive o triunfo da concordância. A tradução dada para a expressão *muthos* é tessitura da intriga, isto é, disposição dos fatos, daí o caráter de concordância em que se insere a *Poética*. A palavra *mimese* também tem sua própria interpretação:

A poética é, assim, identificada, sem outra forma de processo, à arte de “compor as intrigas”. A mesma marca deve ser conservada na tradução de *mimese*: quer se diga imitação, quer representação (com os últimos tradutores franceses), o que é preciso entender é a atividade mimética, o processo ativo de imitar ou de representar. É preciso, pois, entender a imitação ou representação no seu sentido dinâmico de produzir a representação, transposição em obras representativas. (RICOEUR, 1994, p. 58)

Isto é, não é possível identificar *mimese* com cópia ou réplica, é a produção dos fatos que a caracteriza, ou seja, a própria tessitura da intriga.

Apesar da apresentação inicial de Aristóteles como o marco da concordância e de Agostinho como o da discordância, há uma alteração radical nesse raciocínio. Os incidentes aterrorizantes e lamentáveis constituem o maior problema para a coerência da intriga. Ricoeur passa então a se utilizar do termo concordância discordante, que nada mais é do que o efeito surpresa, e diz ainda: “O lamentável e o aterrorizante são qualidades estritamente ligadas às mudanças de sorte mais inesperadas e orientadas para a infelicidade. São esses incidentes discordantes que a intriga tende a tornar necessários e verossímeis” (RICOEUR, 1994, p. 74). Ou seja, a discordância, representante do impossível e do improvável, alia-se à concordância, representante logicamente do possível e do provável. Não é prudente esquecer que o que é provável ou improvável na vida não está completamente condicionado às mesmas regras na narrativa, ou seja, o improvável, por exemplo, pode ser desejável. E o que então relacionaria a *mimese* com a vida?

Em suma, para que se possa falar de “deslocamento mimético”, de “transposição” quase metafórica da ética à poética, é preciso conceber a atividade mimética como elo e não somente como ruptura. Ela é o próprio movimento de *mimese* I à *mimese* II. Se não é duvidoso que o termo *muthos* marque a descontinuidade, a própria palavra *praxis*, por sua dupla obediência, assegura a continuidade entre os dois regimes, ético e poético, da ação. (RICOEUR, 1994, p. 79)

O próprio Ricoeur dá um exemplo em que *praxis* pode ser perfeitamente apreciada como esse elo:

Mas o pertencer do termo *praxis* ao mesmo tempo ao campo do real, a cargo da *ética*, e ao campo do imaginário, a cargo da *poética*, sugere que a *mimese* não tem somente uma função de ruptura, mas de ligação, que estabelece precisamente o estatuto de transposição “metafórica” do campo prático pelo *muthos*. Se é mesmo assim, é preciso preservar no próprio significado do termo *mimese* uma referência ao que precede a composição poética. Chamo essa referência de *mimese* I, para distingui-la de *mimese* II - a *mimese*-criação - que permanece a função-pivô. (RICOEUR, 1994, p. 77)

Ricoeur chama a atenção para um esboço de *mimese* III, que seria sobretudo condicionado à recepção do leitor, contido na *Poética*: a presença do impossível, do discordante, só é tolerável - e até desejável - por causa do persuasivo. O verossímil não é aquilo que parece real, mas, sim, aquilo que é coerente com o disposto na tessitura da intriga. Os efeitos do impossível se fazem sentir sobretudo na *catharsis*, construída pela disposição dos fatos e recebida em cheio pelo leitor.

Primeiramente citei de forma rápida *mimese* I, II e III. Mas somente agora farei uma explanação mais lógica a respeito dessa divisão. Após as observações feitas sobre Agostinho e Aristóteles, o filósofo francês parte para a união do tempo com a tessitura da intriga, que não por acaso é chamada de “A tríplice *mimese*”:

É chegado o momento de ligar os dois estudos independentes que precedem e de pôr à prova minha hipótese de base, a saber, que existe entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana uma correlação que não é puramente acidental, mas apresenta uma forma de necessidade transcultural. Ou, em outras palavras: *que o tempo*

torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal. (RICOEUR, 1994, p. 85)

Na verdade, isso é exatamente o mesmo que já havia sido mencionado na Introdução do filósofo francês. E o que faz com que duas citações tão semelhantes apareçam em dois momentos é o fato da importância que isso tem no trabalho de Ricoeur. Mas não é só esse o caso: inclusive no trabalho que ora desenvolvo de análise do romance de João Gilberto Noll, chamo a atenção para a vastidão em que se insere a teoria do pensador francês. Não há, de modo algum, um modelo restrito e fechado no qual se pretenda inserir um número privilegiado de textos “corretos” ou eleitos. A questão está muito longe de se inserir no plano dos modelos. O que se vê é um teórico disposto a discutir o que para ele é a essência da narrativa, ou seja, o tempo.

Mimese I nada mais é do que o antes do texto, isto é, tudo aquilo que é necessário e fundamental se apreender do mundo para que seja possível compreendê-lo minimamente e isso no que se refere às suas “estruturas inteligíveis”, “fontes simbólicas” e ao seu “caráter temporal”. Ou seja, é necessário uma capacidade de identificar uma ação para que no momento seguinte - *mimese II* - possa fazer qualquer sentido a representação da ação no âmbito da narrativa. Além da identificação da ação, também é necessária uma percepção das “mediações simbólicas”: os gestos, as palavras, os rituais sociais precisam ser conhecidos para que sejam compreendidos. E, finalmente, os caracteres temporais que estão no bojo dessas mediações simbólicas. Tudo isso é dito numa frase simples: “Compreender uma história é compreender ao mesmo tempo a linguagem do ‘fazer’ e a tradição cultural da qual procede a tipologia das intrigas.” (RICOEUR, 1994, p. 91).

Provavelmente é por isso que o teórico fala da ação como um quase-texto, visto ela não o ser de fato mas sê-lo em potencial. Porém, creio ser necessário esclarecer um pouco mais a participação do tempo em *mimese* I. Já se falou do tríplice presente em Agostinho, pois é o momento correto de se mencionar que a maneira como se articula o tríplice presente na narrativa demonstra que o tempo não é um mero instrumento que a compõe, mas sim o seu principal motor, condição *sine qua non*. Afinal, se é *no* tempo que agimos cotidianamente, é também *no* tempo que colocamos as histórias que contamos.

Heidegger fez uma espécie de releitura de Agostinho e foi além do tempo psicológico, mas nem por isso se limitou a um tempo cosmológico. O filósofo alemão teceu uma espécie de união entre esses dois e quase opostos pontos de vista. Para Heidegger, é o futuro que merece maior dedicação com o seu ser-para-a-morte e não a eternidade, relacionada com o presente, como em Agostinho, pois o tempo está limitado pelo nascimento e pela morte de um dado ser. É através da intratemporalidade que Heidegger recupera um certo estatuto privilegiado do presente e é também através dela, do ser-“no”-tempo, que se exhibe um tempo linear via sua sucessão de “agoras”:

“Dizer-agora, escreve Heidegger, é a articulação no discurso de um *tornar-presente* que se temporaliza em união com uma espera que retém”. E ainda: “O tornar-presente que interpreta a si mesmo - em outras palavras, o que é interpretado e considerado no agora - é o que chamamos de tempo”. Compreende-se como, em certas circunstâncias práticas, essa interpretação pode derivar na direção da representação do tempo linear: dizer-agora torna-se para nós sinônimo de ler a hora no relógio. Mas enquanto a hora e o relógio permanecem percebidos como derivações do dia, o qual liga a Inquietação à luz do mundo, dizer-agora retém sua significação existencial; é quando as máquinas que servem para medir o tempo são despojadas dessa referência primária às medidas naturais que dizer-agora retorna à representação abstrata do tempo. (RICOEUR, 1994, p. 100)

Essa retenção do presente pode ser incrivelmente útil no estudo dedicado à análise dos textos de Noll, pois são textos que privilegiam o presente, o imediato e, conseqüentemente, o fugaz.

Se *mimese* I se detém no antes do texto, na sua prefiguração, *mimese* II é a própria narrativa, entramos agora no “reino do como-se”, isto é, na configuração propriamente dita. Mas o que de fato interessa a Ricoeur no momento em que ele posiciona a narrativa entre a prefiguração e a refiguração, *mimese* III, é sobretudo seu caráter de mediação:

[a intriga] faz mediação entre *acontecimentos* ou incidentes individuais e uma *história* considerada como um todo. Quanto a isso, pode-se dizer equivalentemente que ela extrai uma história sensata *de* - uma pluralidade de acontecimentos ou de incidentes (os *pragmata* de Aristóteles); ou que transforma os acontecimentos ou incidentes *em* - uma história. As duas relações recíprocas expressas pelo *de* e pelo *em* caracterizam a intriga como mediação entre acontecimentos e história narrada. (RICOEUR, 1994, p. 103)

A passagem de *mimese* I para *mimese* II é feita através do estabelecimento de uma ordem sintagmática, feita a partir do eixo paradigmático, que é o eixo da ação. *Mimese* II está completamente ligada à questão do tempo conforme já foi dito anteriormente e isso especialmente a partir de dois aspectos: um cronológico e outro não-cronológico. O sentido cronológico estabelece uma ordem sucessória dos acontecimentos, enquanto que o não-cronológico dá a dimensão configurante propriamente dita, que possibilita transformar essa sucessão de acontecimentos em uma história. Para Ricoeur há um paradoxo na *distentio-intentio* que só a poética consegue converter e que advém justamente da capacidade da história de ser seguida pelo seu leitor.

Finalmente, ainda sobre a questão de *mimese* II, admite-se a discussão do esquematismo, que nada mais é do que alguns pressupostos básicos que norteiam

toda a narrativa, como o desenlace de episódios, por exemplo. O que estabelece o esquematismo é a tradição, não no sentido de transmitir algo morto, ao contrário, tudo aquilo que é transmitido está ainda completamente vivo no universo da produção poética, caso assim não fosse não poderia ser transmitido. Além do mais, a singularidade que cada obra retém garante uma perpétua inovação. No entanto, a inovação também é delimitada por regras e pode ser condicionada ao ponto de criar obras típicas, tornando-se assim tradicionais.

Nesta altura já ficou claro o que seja *mimese* III: o momento em que o mundo do texto efetivamente se cruza com o mundo do leitor. Segundo Ricoeur, esse entrecruzamento já era percebido, naturalmente não na mesma medida, na *Poética*: “[...] quando [Aristóteles] diz que a poesia ‘ensina’ o universal, que a tragédia, ‘representando a piedade e o terror, ... realiza uma depuração deste gênero de emoções’, ou ainda quando evoca o prazer que temos de ver os incidentes aterrorizantes ou lamentáveis concorrerem para a inversão de sorte que constitui a tragédia - significa que é bem no ouvinte ou no leitor que se conclui o percurso da *mimese*.” (RICOEUR, 1994, p. 110).

O filósofo francês inicia sua discussão sobre *mimese* III exatamente tratando de um possível círculo vicioso que esse tipo de análise, que começa na pré-compreensão, passa pela narrativa e termina na recepção de uma obra, poderia vir a causar. Ricoeur defende a idéia de que esse círculo não seria exatamente um círculo, muito melhor pensá-lo em termos de espiral, o que tornaria a mera repetição absolutamente impossível. A avaliação em termos de espiral é no mínimo coerente, visto que o leitor jamais lerá a obra que foi escrita pelo seu autor, assim como o autor jamais conceberá a obra que será lida pelo seu leitor. Ou seja, o leitor não

recuperará nunca o mundo do autor, mesmo que a intenção deste fosse a de mero tradutor. De maneira que, ainda que se possa falar a respeito de um retorno, através da recepção a um universo autoral, este universo seria sempre irremediavelmente outro, daí a imagem da espiral ser muito mais coerente do que a do círculo. A essa altura, falar em “vicioso” é absurdo.

A esquematização e o tradicionalismo são retomados em *mimese* III, como fundamentais na apreensão do texto por parte do leitor. Ora, um leitor minimamente habituado a uma certa ordenação do jogo ficcional estabelecido pelo autor será sempre muito bem vindo. Sempre que a recepção de um romance for feita por um leitor com uma história de leitura, ainda que relativamente modesta, as possibilidades de fruição serão infinitamente mais interessantes.

A referência também é contemplada no que se refere ainda à *mimese* III. A obra exhibe ao leitor um mundo, o mundo da obra e toda a sua temporalidade, o que uma narrativa é capaz de apresentar é um mundo em que o leitor poderia viver, plagiando as próprias palavras de Ricoeur.

Finalmente, o pensador francês alude ao papel do tempo na narrativa para o fechamento de *mimese* III. Aqui se tem o tempo da ação refigurado pela configuração da narrativa. Após recordar rapidamente alguns dos pressupostos de Agostinho, Ricoeur menciona mais detidamente a hierarquização temporal de Heidegger, um tanto estanque, na verdade, e chega a ser provocativo: “[...] se a temporalidade mais radical carrega a marca da morte, como se poderá passar de uma temporalidade tão fundamentalmente privatizada pelo *ser-para-a-morte* ao tempo comum exigido pela interação entre os múltiplos personagens em qualquer

narrativa e, com mais razão, ao tempo público que a historiografia requer.” (RICOEUR, 1994, p. 130).

Eternidade e morte são reunidas no final da primeira parte do tomo I, uma discussão que poderá ser muito útil na análise da obra de João Gilberto Noll, tanto pela constante presença da morte que essa obra retém quanto pela presença da eternidade que as narrativas pressupõem:

Para Agostinho e toda a tradição cristã, a interiorização das relações puramente extensivas do tempo remete a uma eternidade em que todas as coisas estão presentes ao mesmo tempo. A aproximação da eternidade pelo tempo consiste então na *estabilidade* de uma alma em repouso: “Então serei estável e sólido em Ti, na minha verdadeira forma, tua Verdade”. Ora a filosofia do tempo de Heidegger, pelos menos na época de *Ser e tempo*, ao mesmo tempo que retoma e desenvolve com um grande rigor o tema dos níveis de temporalização, orienta a meditação não para a eternidade divina, mas para a finitude selada pelo *ser-para-a-morte*. Há aí duas maneiras irredutíveis de reconduzir a duração mais extensa à duração mais tensa? Ou a alternativa é só aparente? É preciso pensar que só um mortal pode formar o propósito de “dar às coisas da vida uma dignidade que as eternize”? A eternidade que as obras de arte opõem à fugacidade das coisas só pode se constituir numa história? E a história, por sua vez, só permanece histórica se, ao mesmo tempo que corre acima da morte, protege-se do esquecimento da morte e dos mortos e permanece uma recordação da morte e uma memória dos mortos? A questão mais grave que este livro pode colocar é a de saber até que ponto uma reflexão filosófica sobre a narratividade e o tempo pode ajudar a pensar juntas a eternidade e a morte. (RICOEUR, 1994, pp. 130-131)

A parte II do primeiro tomo é dedicada à narrativa histórica, portanto, passo a parte III do segundo tomo que trata da configuração do tempo na narrativa de ficção. Ricoeur inaugura esse momento do seu estudo apontando para um aprofundamento do conceito de enredo, que até aqui chamou-se apenas e tão somente de tessitura da intriga. A ampliação desse conceito se faz necessária no mínimo por um motivo: o que era enredo para Aristóteles mudou muito desde a Antigüidade Clássica, porque a narrativa mudou. Em contrapartida, isso não significa dizer que algo de essencial, ou que algo da tradição não se manteve. Revisar o conceito de intriga implica em perceber qual relação pode ou não haver entre esta ou aquela obra

produzida hoje e determinado paradigma. Só a partir daí poderá ser possível estabelecer os limites do que se possa ainda chamar de intriga.

Relembrando o conceito inicialmente apresentado de *muthos*: “[...] o tecer da intriga foi definido, no plano mais *formal*, como um dinamismo integrador, que tira uma história una e completa *de* um diverso de incidentes, ou seja, transforma esse diverso *em* uma história una e completa.” (RICOEUR, 1995, p. 16).

As alterações na tessitura da intriga se referem quase sempre a “configuração temporal nos gêneros, tipos e obras singulares inéditas”. A vastidão dessa afirmativa faz pensar se algo da definição aristotélica realmente permanece. Aliás, se para Aristóteles os caracteres estavam condicionados à intriga, isso mudou de tal forma no decorrer do romance que se pode falar em obras em que os caracteres se destacaram e a intriga se apagou: “Nada escapa, porém, nessas sucessivas expansões do caráter à custa da intriga, ao princípio formal de configuração e, portanto, ao conceito do tecer da intriga. Eu ousaria até dizer que nada nos faz sair da definição aristotélica do *muthos* como ‘imitação de uma ação’.” (RICOEUR, 1995, p. 19).

No entanto, o que reduziu, por assim dizer, o conceito de intriga a mero fio da história teria sido uma preocupação excessiva com a verossimilhança. Por sua vez, essa preocupação implodiu com o realismo no século XIX. Mas, o que está acontecendo contemporaneamente com o romance talvez não seja assim tão diferente:

Hoje, ouve-se dizer que apenas um romance sem intriga, personagem ou organização temporal discernível é mais autenticamente fiel a uma experiência, ela própria fragmentada e inconsistente, do que o romance tradicional do século XIX. Mas, nesse caso, a defesa de uma ficção fragmentada e inconsistente não se justifica de forma diferente do que, anteriormente, a defesa da literatura naturalista. O argumento da verossimilhança foi

simplesmente deslocado: outrora, era a complexidade social que exigia o abandono do paradigma clássico; hoje, é a incoerência presumida da realidade que requer o abandono de qualquer paradigma. (RICOEUR, 1995, p. 25)

Isto é, aparentemente só o que se alterou foi a visão sobre o que deva ser objeto privilegiado da narrativa.

Ricoeur volta ainda uma vez a tratar da questão da tradicionalidade ou dos paradigmas na produção literária. Para ele, o que permite agrupamentos são as semelhanças narrativas que os próprios textos estabelecem. Até agora somente os raciocínios que preservam a essência aristotélica foram exercitados. A partir desse ponto, o filósofo francês explora a possibilidade do fim da história no sentido de arte de contar, afinal, a coluna dorsal do *muthos* também pode ser alterada. A grande marca desse afastamento deliberado de um conceito mais tradicional de tessitura da intriga seria o abandono da idéia de completitude. Por outro lado:

Um fecho não conclusivo convém a uma obra que levanta de propósito um problema que o autor considera insolúvel; nem por isso deixa de ser um encerramento deliberado e adequado, que coloca em relevo, de maneira reflexiva, o caráter interminável da temática da obra inteira. A inconclusão declara, de certa forma, a irresolução do problema colocado. Mas concordo com Barbara Herrstein Smith quando ela afirma que o *antifechamento* encontra um limiar além do qual somos colocados diante da alternativa de excluir a obra do campo da arte ou de renunciar ao pressuposto mais fundamental da poesia, ou seja, que ela é uma imitação dos usos não literários da linguagem, entre os quais o uso comum da narrativa como arranjo sistemático dos incidentes da vida. Na minha opinião, deve-se ousar escolher a primeira opção: além de qualquer suspeita, deve-se confiar na instituição formidável da língua. (RICOEUR, 1995, p. 37)

Ou seja, parece haver a necessidade de alguns critérios mínimos para que a obra possa continuar sendo discutida no campo das artes. O teórico não compartilha de propostas mais radicais que costumam considerar qualquer forma de expressão escrita como literatura. Fica bastante claro que não há nenhuma discordância de fundo em relação à inovação, no entanto, fica também um apelo indireto a respeito da necessidade que qualquer artista deveria ter de conhecer ao máximo sua cultura.

Há uma tendência contemporânea de que o autor desfaça a obra e conseqüentemente o leitor se encarregaria de refazê-la. No entanto, para que esse projeto possa se completar, é fundamental que o autor não abra mão das convenções do jogo ficcional. Ora, se nessa medida o texto literário nada mais é do que uma série de instruções a serem seguidas pelo leitor, não é desejável que cessem. Na verdade, o autor precisa aumentar seu potencial criativo para estabelecer instruções novas e mais ardilosas. O mesmo vale para o tempo:

Uma coisa é a rejeição da cronologia; outra, a recusa de qualquer princípio substantivo de configuração: não é pensável que a narrativa possa dispensar qualquer configuração. O tempo do romance pode romper com o tempo real: é a própria lei da entrada na ficção. Mas ele não pode deixar de configurá-lo segundo novas normas de organização temporal que sejam ainda percebidas pelo leitor como temporais, graças às novas expectativas relativas ao tempo da ficção que exploraremos na quarta parte. Acreditar que se terminou com o tempo da ficção, porque se perturbou, desarticulou, inverteu, interpenetrou, reduplicou as modalidades temporais às quais os paradigmas do romance "convencional" nos familiarizaram, é acreditar que o único tempo concebível seja precisamente o tempo cronológico. (RICOEUR, 1995, p. 41)

Se há aceitação pela inovação, o mesmo não se pode dizer do absolutamente novo, do original, que, na verdade, seria impossível, na medida em que tudo provém de algo, nada vem de nada. O pensamento é encerrado com uma menção primorosa de E. H. Gombrich: "The innocent eye sees nothing". É preciso estar um pouco "poluído" de mundo para poder percebê-lo, daí a força do antes - *mimese I* - e do depois - *mimese III* - do texto.

Ricoeur soma-se a Eric Weil no que se refere ao discurso coerente. Para ambos, a falta desse discurso implica no fim da narrativa.

O próximo capítulo de *Tempo e narrativa*, tomo II, será dedicado à semiótica, mais precisamente à recuperação da investigação semiótica através de Propp, Greimas e outros. Visto esse capítulo não apresentar nenhum interesse especial

para a análise que será empreendida sobre o tempo na obra de João Gilberto Noll, passa-se ao seguinte: “Os jogos com o tempo”.

A pedra de toque da narrativa de ficção é a sua capacidade de desdobramento entre enunciação e enunciado. Isso gera um “ato judicatório”, isto é, um juízo reflexionante sobre aquilo que se narra no momento mesmo em que essa narrativa está fluindo. É no momento da enunciação que se adquire a capacidade de distanciamento e é assim que se “redobra” a narrativa.

O tempo na narrativa tem autonomia em relação ao universo cotidiano na mesma medida em que não seria pertinente sem ele - ou nas palavras de Ricoeur: “A necessidade de separar o sistema dos tempos do verbo da experiência viva do tempo e a impossibilidade de separá-los completamente me parecem ilustrar maravilhosamente o estatuto das configurações narrativas, ao mesmo tempo *autônomas* com relação à experiência cotidiana e *mediadoras* entre o antes e o depois da narrativa.” (RICOEUR, 1995, p. 111).

A partir de agora Ricoeur começa a citar uma série de pensadores que tratam do tempo na narrativa de uma forma ou de outra. Para Benveniste, por exemplo, a narrativa inclui três tempos - o aoristo (ou pretérito perfeito simples definido), o imperfeito, o mais-que-perfeito - e exclui o presente. Enquanto isso, o discurso exclui o aoristo e inclui o presente, o futuro e o perfeito. Portanto, há uma linguagem para a narrativa marcada sobretudo por um tempo verbal dado e outra discursiva com outras marcas verbo-temporais. Käte Hamburger, a próxima pensadora citada, compartilha em linhas gerais dessa idéia, para ela também há uma grande distância entre o discurso do dia-a-dia e a narrativa de ficção. No entanto, para Hamburger, o peso recai sobre a figura do personagem e não no tempo.

Será Harald Weinrich quem tocará num ponto fundamental para que haja uma reflexão séria a respeito do papel do presente, recurso bastante recorrente na obra de Noll:

Rompendo desse modo com o privilégio exclusivo da frase, Weinrich pretende aplicar a perspectiva estrutural a uma "linguística textual". Assim, dá-se margem para fazer com que o valor de posição de um tempo na nomenclatura e a distribuição dos tempos ao longo de um texto sejam equivalentes. É essa passagem do ponto de vista paradigmático ao ponto de vista sintagmático que é o ensinamento mais rico para um estudo do tempo na ficção, na medida em que também esta adota como unidade de medida o texto e não a frase. (RICOEUR, 1995, p. 117)

Na verdade, existe uma insistência na obra do escritor gaúcho em torno do tempo presente, mais em alguns livros e menos em outros. Porém, é impossível negar que o presente não se sustenta o tempo todo e o que acaba ocorrendo com maior frequência são os tradicionais tempos da narrativa citados por Benveniste. A observação de Weinrich faz pensar que talvez o presente em Noll de fato não exista, mas isso é assunto para capítulo posterior.

Weinrich se situa a partir de um teoria da comunicação, o que faz com que ele veja de um lado o autor e do outro o leitor numa situação de troca. O locutor no momento da narrativa, quando pode jogar com diversas possibilidades temporais, constrói a recepção que deseja para sua história. Ainda para Weinrich, segundo o filósofo francês:

O que as gramáticas chamam o pretérito perfeito e o imperfeito (que logo oporemos em função da ênfase) são tempos da narrativa, não porque a narrativa exprime fundamentalmente eventos passados, reais ou fictícios, mas porque esses tempos orientam para uma atitude de distensão. O essencial é que o mundo contado seja estranho ao ambiente direto e imediatamente preocupante do locutor e do ouvinte. (RICOEUR, 1995, p. 120)

Nessa medida talvez seja possível dizer que o que se tenta é estabelecer uma diferença entre o mundo do texto e o mundo do leitor. Quando a narrativa vem expressa através do tempo passado na verdade não é o tempo passado enquanto tal que está sendo expresso, mas, sim, uma representação da memória ou uma “atitude de distensão”, como prefere Ricoeur. E ele explora mais essa linha de pensamento:

[...] com razão, Harald Weinrich afirma que o pretérito dos contos e lendas, do romance e da novela assinala apenas a entrada em narrativa: ele encontra confirmação dessa ruptura com a expressão do tempo passado no emprego do pretérito pela narrativa utópica, pela ficção científica, pelo romance de antecipação; mas será possível concluir que o sinal de entrada em narrativa não tem relação com a expressão do passado enquanto tal? (RICOEUR, 1995, p. 128)

Para Ricoeur a questão é mais ou menos simples: os tempos da narrativa são também os tempos da memória e é por conta dessa relação bastante imbricada que o texto pode ser lido e compreendido, assim como fica mais uma vez claro o papel de mediador que tem o texto, como já foi dito ao se tratar de *mimese* II. Em suma: “Nunca o tempo fictício está completamente cortado do tempo vivenciado, o da memória e da ação.” (RICOEUR, 1995, p. 129). O que não retira da ficção o seu lado criador, naturalmente.

A distinção entre enunciação e enunciado é feita através da seguinte nomenclatura: tempo do contar e tempo contado, adotada a partir de Günther Müller e retomada posteriormente por Gérard Genette. Para este último, assim como para Ricoeur, interessa muito mais a diferenciação entre esses dois momentos e as suas imbricações, inclusive no que concerne à distribuição temporal estabelecida. Enquanto Müller abre para um tempo da vida, isto é, para um tempo que estaria

aquém e além do texto, Genette limita-se ao texto. Mas a tipologia temporal de Müller não satisfaz completamente Ricoeur:

Necessitamos é de um esquema de três níveis - *enunciação-enunciado-mundo do texto* -, aos quais correspondem um *tempo do contar*, um *tempo contado* e uma *experiência fictícia do tempo* projetada pela conjunção/disjunção entre tempo levado para contar e tempo contado. Nenhum dos dois autores [Genette e Müller] corresponde exatamente a essa expectativa; o primeiro distingue mal o segundo nível do terceiro; o segundo elimina o terceiro em nome do segundo.” (RICOEUR, 1995, p. 132).

A distinção mais nítida entre tempo do contar e tempo contado está no fato de que todo contar é um contar algo que não é em si narrativa. No entanto, se uma análise se restringisse à diferenciação entre tempo do contar e tempo contado ela se empobreceria. Ainda que isso por si só não fosse assim tão pouco, visto o número de vezes em que essa atitude, aparentemente simples, vem sendo negligenciada em favor de questões temáticas: “As compressões não consistem apenas em abreviações cuja escala não cessa de variar: consistem também em saltar os tempos mortos, em precipitar o andamento da narrativa por um *staccato* da expressão (*Veni, vidi, vici*), a condensar num só evento exemplar traços iterativos ou durativos (*cada dia, sem cessar, durante semanas, no outono etc.*).” (RICOEUR, 1995, pp. 134-135).

Realmente, as sutilezas no trato com o tempo são infinitas e muito do que aparentemente poderia ser visto sob outro foco também pode ser uma narrativa se colocando mais uma vez no tempo. Se *Tempo e narrativa* não tivesse nenhum mérito filosófico relevante - o que não é verdade - teria pelo menos este: o de aguçar os sentidos de seus leitores para os inúmeros ardis do tempo.

Retomando Günther Müller, há a enunciação, que é o tempo do contar; o enunciado, que é o tempo contado e o tempo da vida. O tempo do contar é

basicamente o do tempo de leitura e pode ser medido espacialmente pelas páginas que consome. O tempo contado é medido em anos, meses, dias, horas, isso tudo normalmente é mencionado direta ou indiretamente na obra. O tempo contado procede da economia que se faz do tempo da vida, ou da “compressão” desse tempo. Ou seja, é o tempo da vida que permite que o tempo contado exista. O tempo da vida está fora da obra, mas sem ele tudo seria incompreensível. É o tempo da vida que permite o intercâmbio entre obra e leitor.

Há uma definição bastante acessível para objeto no discurso da narrativa: o objeto é a história contada. A forma como a história brota pode ser chamada de diegética. O enunciado ou discurso da narrativa relaciona-se com a enunciação. O que torna uma narrativa discurso é o fato de comunicar uma história.

O último ponto que Ricoeur levantará antes de empreender sua análise de *Mrs. Dalloway*, *A montanha mágica* e *Em busca do tempo perdido* será o que se refere a ponto de vista e voz narrativa.

Primeiramente, coloca-se a pouca importância que se costuma dar para a diferença que existe entre um narrador em primeira pessoa e um narrador em terceira, especialmente em confissões e autobiografias ficcionais. Essa menção chama particularmente a atenção pelo fato de que a obra de Noll é eminentemente de caráter autobiográfico, ficcionalmente falando, é claro. Todos os seus romances vertem em primeira pessoa e não raro abarcam largos períodos da vida de seus protagonistas, isto é, narradores que não se limitam a contar uma história qualquer da qual fazem parte, ao contrário, são quase sempre personagens envolvidos em empolgantes périplos, em que suas vidas são postas a nu.

Ricoeur também se ocupa da fusão entre narrador e personagem e afirma: “[...] a diferença entre o narrador e o personagem não é assinalada pela distinção dos pronomes pessoais: é, portanto, a outros sinais que é confiada a tarefa de distinguir o narrador e o personagem sob a identidade do eu gramatical.” (RICOEUR, 1995, p. 152). Essa questão chama muito a atenção principalmente se for considerado o fato de que não raro há uma fusão entre narrador e personagem na obra de Noll. Aliás, arrisco dizer que a fusão se processa inclusive entre tempo do contar e tempo contado: mais um personagem-narrador do que um narrador-personagem.

A diferenciação entre ponto de vista e voz merece algumas páginas em *Tempo e narrativa*. O ponto de vista coordena a direção do olhar do narrador e dos personagens entre si, segundo a tipologia de Uspenski. No entanto, quando se pensa no plano ideológico, isto é, no de visão de mundo, ponto de vista e voz tornam-se sinônimos. Qual a diferença então?

Essa categoria literária [a da voz narrativa] não poderia ser eliminada pela de ponto de vista na medida em que é inseparável da categoria inexpugnável do narrador como projeção fictícia do autor real no próprio texto. Ora, se o ponto de vista pode ser definido sem recurso a uma metáfora personalizante como lugar de origem, orientação, ângulo de abertura de uma fonte de luz que, ao mesmo tempo, ilumina seu tema e capta seus traços, o narrador - locutor da voz narrativa - não pode liberar-se, no mesmo grau, de toda e qualquer metáfora personalizante, na medida em que é autor fictício do discurso. (RICOEUR, 1995, p. 158)

Creio que dessa forma os limites que separam ponto de vista de voz vão se tornando mais nítidos. Na medida em que o ponto de vista é muito mais um lugar, uma direção de onde a narrativa flui, ele se despersonaliza. Ricoeur entra numa questão sobre a voz que poderá vir a ser extremamente útil adiante ao se tratar dos textos de Noll. A voz (ou as vozes) implica (m) em diferenças temporais. O narrador, autor ficcional da história, determina o presente através da enunciação - presente

ficcional, é lógico. A forma como o pensador francês coloca essa discussão é absolutamente interessante. A princípio ele levanta a possibilidade defendida por Käte Hamburger que só admite um tempo “real” de pessoas “reais”, mas em seguida ele exacerba não só a noção de presente ficcional como também questões bem mais consagradas e absorvidas como é o caso dos personagens enquanto sujeitos ficcionais de pensamentos, sentimentos, atitudes e discursos. Em meio a tanta ficção, nada mais natural do que se pensar num tempo ficcional para personagens ficcionais.

Voltando ainda uma vez para a diferenciação entre ponto de vista e voz narrativa, talvez valha mencionar uma citação bastante transparente de Ricoeur e que deverá sanar qualquer dúvida, se ainda houver: “O ponto de vista responde à questão: *De onde* se percebe o que é mostrado pelo fato de ser contado? Portanto: De onde se fala? A voz responde à questão: *Quem* está falando aqui?” (RICOEUR, 1995, p. 162)

No encerramento dessa discussão sobre ponto de vista e voz é interessante que se levante uma questão sobre enunciação e enunciado. O enunciado é passado para a enunciação, assim como qualquer história contada numa situação cotidiana é memória de quem a conta. No entanto, ficam dúvidas sobre a aplicabilidade disso na análise da obra de Noll, isto é, sobre o afastamento entre tempo do contar e tempo contado. Antecipo esses problemas na ânsia de ressaltar sua dimensão. Não fossem as nuances com as quais o escritor gaúcho recobre seus textos e uma leitura a partir da questão do tempo não teria qualquer pertinência especial.

O tomo II de *Tempo e narrativa* se encerra com as já referidas análises de *Mrs. Dalloway*, *A montanha mágica* e *Em busca do tempo perdido*.

Na quarta parte, tomo III, a tese de Ricoeur ainda é a mesma, seus objetivos não foram alterados e há uma clara consciência do caminho a seguir. Insiste-se mais uma vez na ligação existente entre a “configuração narrativa” e a “refiguração da experiência temporal”. A tese não mudou, mas há um desejo de aprofundamento. Todavia também não é o caso de se trazer à luz aspectos temporais. O filósofo francês quer o tempo tematizado enquanto tal, o que só será possível com a introdução, além da historiografia e da narratologia, da fenomenologia da consciência do tempo. Ricoeur crê na narrativa como uma solução poética para uma série de aporias do tempo e é justamente sobre a aporética da temporalidade que trata a primeira seção da quarta parte.

A aporia tratada inicialmente será a que se estabelece entre Aristóteles e Agostinho a partir da questão de que o primeiro trata o tempo dentro de uma concepção cosmológica, enquanto o segundo de uma concepção psicológica. O resultado é que ambas se completam, mas não se substituem. Como é de praxe, mais uma vez a discussão é iniciada com Agostinho, que vê a mensurabilidade do tempo independente do movimento. Um dia continuaria sendo um dia mesmo que o sol não se movimentasse. Tal ponto irrita Ricoeur, afinal, a ciência trilhou por um caminho que tende somente a reforçar sempre mais a noção de que um dia não seria um dia se não houvesse esse movimento do sol. O princípio da medida de Agostinho está na alma e não no movimento. Aliás, para ser mais exata, a medida estaria na expectativa e na lembrança, que se alonga, enquanto a expectativa diminui com a passagem do tempo. Difícil se satisfazer com essa única visão, é necessário recorrer ao mundo para medir o tempo.

Aristóteles confia muito mais nas interpretações de seus antepassados, para quem o tempo é algo do movimento e estaria assim “antes” da alma, ou seja, o tempo é antes que a alma o perceba enquanto tal. Na verdade, o filósofo grego não chegava a mencionar objetivamente a alma, mas somente ela poderia perceber o tempo. Ricoeur insiste:

[...] é preciso escutar, vinda de mais longe do que Platão, a invencível palavra que, antes de toda a nossa filosofia e apesar de toda a nossa fenomenologia da consciência do tempo, ensina que não produzimos o tempo, mas que ele nos rodeia, circunda e domina com sua temível potência: Como não pensar, aqui, no famoso fragmento de Anaximandro sobre o poder do tempo, no qual as alternâncias das gerações e das corruptions se vêem sujeitas à “ordem fixa do tempo”? (RICOEUR, 1997, p. 26)

Fica muito claro ao final dessa discussão que nem Aristóteles e nem Agostinho são completamente persuasivos, em separado são incompletos. Um exemplo é de bom tom:

Por um lado, numa perspectiva aristotélica, os cortes pelos quais o espírito distingue dois instantes bastam para determinar um antes e um depois, graças unicamente à orientação do movimento de sua causa para o efeito; assim, posso dizer: o evento A precede o evento B e o evento B sucede o evento A, mas nem por isso posso afirmar que o evento A é passado e o evento B, futuro. Por outro lado, numa perspectiva agostiniana, só há futuro e passado relativamente a um presente, ou seja, a um instante qualificado pela enunciação que o designa. O passado só é anterior e o futuro só é posterior a um presente dotado da relação de *sui-referência*, atestada pelo ato mesmo de enunciação. Decorre daí que, na perspectiva agostiniana, o antes-depois, ou seja, a relação de *sucessão*, é estranho às noções de presente, de passado e de futuro, e, portanto, à dialética de intenção e de distensão inserida nessas noções. (RICOEUR, 1997, p. 29)

É óbvio que Aristóteles leva em consideração o presente, o passado e o futuro, mas só na determinação do instante e do antes e depois. Enquanto para o filósofo grego é assim que se processam as coisas, para Agostinho o presente é a ponte referencial para memória (passado) e expectativa (futuro). É por isso que se

insiste, nem alma, nem movimento. A alma não produz a extensão do tempo e o movimento não forma a dialética do triplo presente.

Prosseguindo nessa linha de raciocínio, que vai na direção de que a narrativa seria uma espécie de réplica ao caráter aporético da temporalidade, há um capítulo dedicado a Husserl e a Kant. Sempre com inversões cronológicas, principia-se com Husserl, cujo desejo maior seria o de fazer aparecer o tempo.

Na opinião de Ricoeur, os dois grandes momentos da fenomenologia husserliana seriam o do fenômeno da retenção e a distinção entre retenção e relembração. A retenção indica um presente ampliado, isto é, não há um presente pontual, mas sim uma idéia de presente que se estende longitudinalmente, abraçando inclusive o próprio presente pontual como “ponto-fonte” e um passado recente ou um quase-presente.

Husserl trabalha também com a idéia de modificação, que adiante será retomada no estudo sobre Noll. Para o filósofo, no caso da memória primária, a da retenção, a modificação precede a negação e comprova isso na linguagem através do verbo ser, quando é possível a aura positiva transpassando: *é*, *era* e *será*. A questão da modificação interessa sobremaneira principalmente por causa de um personagem em *A céu aberto* que se transforma de irmão-homem em mulher do narrador-protagonista. Porém esse personagem mutante não perde seu cheiro de homem, por exemplo, que continua a exalar pela casa onde vive.

Enquanto a retenção seria esse presente ampliado que incluiria o passado recente, a relembração iria mais longe, iria ao passado distante. Dessa maneira talvez seja possível afirmar que a retenção é um *ainda*, ao passo que a relembração é o *que já não é* - por mais paradoxal que essa afirmativa possa soar. Ricoeur tem

uma imagem excepcional para a retenção: cauda de cometa do presente. A relembração seria justamente o que não está mais nessa cauda. Husserl passa por um exercício filosófico muito semelhante ao de Agostinho: "Husserl quase que só concebe a expectativa como antecipação da percepção: 'Pertence à essência do que esperamos ser algo que vai ser percebido'. E, quando a percepção esperada advém, portanto se torna presente, o presente da expectativa tornou-se o passado desse presente. Por esse desvio, a questão da expectativa reconduz à da lembrança primária, que continua sendo o eixo maior das *Lições*." (RICOEUR, 1997, p. 61).

Não por acaso essa citação surge justamente quando se passa para Kant. Assim como ficam nítidos os pontos de contato entre Husserl e Agostinho, também deverão ficar entre Kant e Aristóteles. Não se pode esquecer que todo esse raciocínio tem como base a questão das aporias da temporalidade. Continua-se diante de um trabalho incansável de demonstração dessas aporias. Portanto, não se pode esperar daqui nenhuma grande resposta que abranja todas as dúvidas. Na verdade, o mais elementar é que se espere justamente o contrário, ou seja, que não haja respostas na filosofia. Afinal, é a narrativa que dará uma solução poética à temporalidade.

Kant e Husserl se opõem - por uma questão de método que os colocará em pólos totalmente opostos - ainda que em determinados momentos possa parecer que Kant esteja enveredando para a fenomenologia. No entanto, mesmo que seja paradoxal, há um esforço em ocultar sempre qualquer fenomenologia da experiência do pensamento que diga respeito ao tempo ou ao espaço - sempre incluído nessas discussões.

Por mais que haja algumas explicações a respeito de sucessão, por exemplo, nem por isso se pode pensar em qualquer relação com Agostinho ou Husserl. Não há nunca nenhuma ligação entre presente passando pela memória ou expectativa, como também não há nada semelhante à noção de retenção. Voltando ao distanciamento que Kant mantém de qualquer fenomenologia: “[...] o próprio tempo não pode ser percebido, é só obliquamente, por meio da relação do que persiste com o que muda na existência de um fenômeno, que discernimos esse tempo que não passa e no qual tudo passa.” (RICOEUR, 1997, p. 79)

Somente com o apoio de relações causais torna-se possível conhecer a determinação transcendental do tempo, inclusive do tempo como ordem. Kant reforça sempre o caráter inobservável do tempo, sem, no entanto, deixar de admitir sua representação indireta.

Há um confronto muito claro entre Husserl e Kant, assim como houve entre Agostinho e Aristóteles. Nem a análise fenomenológica e nem a transcendental resolvem todos os problemas. Ambas sempre se ressentem da falta que a outra faz. Ambas se incluem e paradoxalmente se excluem. Em suma, é o mesmo que já havia acontecido entre Agostinho e Aristóteles, um apegado ao tempo da alma enquanto o outro forcejava com o tempo do mundo. A aproximação entre Kant e Aristóteles é a mais lógica, pois:

[...] a objetividade do objeto, cuja garantia é o sujeito transcendental, é uma *natureza* cuja ciência empírica é a física. As *Analogias da experiência* expõem o aparato conceitual cuja trama articula a *natureza*. A teoria das modalidades acrescenta o princípio de fechamento, que exclui do real toda entidade que fique fora dessa trama. Ora, a representação do tempo é inteiramente condicionada por essa trama, em virtude até de seu caráter indireto. Decorre daí que o tempo, a despeito de seu caráter subjetivo, é o *tempo de uma natureza*, cuja objetividade é inteiramente definida pelo aparato categorial do espírito. (RICOEUR, 1997, p. 91)

O próximo capítulo desta seção é dedicado ao Heidegger de *Ser e tempo* e pretende demover parte das aporias apresentadas. Heidegger consegue estabelecer uma certa harmonia entre o tempo da alma e o tempo do mundo. Claro que haverá uma revisão ampla em relação aos filósofos já apresentados, inclusive no vocabulário utilizado e nas suas mais diversas nuances de significado. O fato é que a analítica existencial estabelece uma relação minimamente dialética entre o ser-aí e o mundo, configurada plenamente na expressão ser-no-mundo. Temas como o da visibilidade e invisibilidade do tempo, caros a Husserl e Kant, também são tratados. Ricoeur está entusiasmado com o filósofo alemão:

Devemos a Heidegger três admiráveis descobertas: de acordo com a primeira, a questão do tempo como *totalidade* é envolvida, de uma maneira que permanece a explicitar, na estrutura fundamental do Cuidado. De acordo com a segunda, a unidade das três dimensões do tempo - futuro, passado, presente - é uma unidade *ek-stática*, em que a *exteriorização* mútua das *ek-stases* procede de sua própria implicação. Por fim, o desdobramento dessa unidade *ek-stática* revela, por sua vez, uma constituição do tempo que diríamos folheada, uma *hierarquização* de níveis de temporalização que requer denominações distintas: *temporalidade*, *historialidade*, *intratemporalidade*. (RICOEUR, 1997, p. 110)

Existem alguns aspectos muito distantes entre Agostinho e Heidegger. Enquanto o primeiro fazia a apologia do presente, Heidegger faz a do futuro, para ele o presente não poderia assumir a função de articulador entre memória e expectativa pelo simples fato de que o objeto do cuidado presente, isto é, da preocupação do ser, se dá com ele mesmo a partir dos seres dados e manejáveis. Heidegger concentra seus esforços, ao menos inicialmente, no futuro, porque para ele todo o ser é ser-para-o-fim, ou melhor, é ser-para-a-morte, no sentido de que é assim que todo o ser encontra a sua totalidade. Ricoeur não se agrada muito quando o filósofo alemão trata o ser-para-a-morte como a possibilidade mais

autêntica e chega a citar Sartre, que pensaria na morte como uma interrupção do nosso poder-ser.

Em seguida passa-se para o capítulo da temporalização, que trata do por-vir, do ter-sido e do tornar-presente. Naturalmente essas expressões fazem pensar diretamente em Agostinho e mesmo em Husserl, mas é sempre bom lembrar que Heidegger não concentra sua análise no presente - ao menos por enquanto. Da temporalização salta-se à historicidade, que por sua vez não interessa profundamente para o estudo que aqui se apresenta, mas que deve ser preservada em algum de seus aspectos. Sem dúvida um desses aspectos diz respeito a relação entre futuro e passado:

[...] não há impulso para o futuro que não faça um *retorno sobre* a condição de se achar *já* jogado no mundo. Ora, esse retorno sobre si não se limita a voltar às circunstâncias mais contingentes e mais extrínsecas de nossas escolhas iminentes. Ele consiste, de maneira mais essencial, em reapreender as potencialidades mais íntimas e mais permanentes mantidas em reserva no que parece constituir somente a ocasião contingente e extrínseca da ação. (RICOEUR, 1997, pp. 124-125).

É como dizer que não há futuro se não houve passado, isto é, há de se ter-sido para se poder ser um por-vir. Na continuidade desse raciocínio, Heidegger vai levantar uma discussão sobre a herança, que seria nada mais nada menos do que eu mesmo me transmitindo para mim mesmo. Gostaria de destacar essa questão da herança, apesar de ser uma idéia de aplicação imediata à historicidade, que, no entanto, para o filósofo alemão também tem um aspecto individual e não apenas o tradicionalmente coletivo. Chamo a atenção para o fato de Ricoeur colocar em xeque essa transmissão do que sou somente para mim mesmo. Na verdade, o filósofo francês acha que Heidegger amarra mal esse ponto e que, portanto, posso transmitir-me a outro assim como outro pode ser transmitido a mim. Voltarei adiante

a isso, pois creio que a herança poderá ser bastante produtiva na análise da obra de Noll, visto a quantidade enorme de personagens que estão constantemente em situações distanciadas no que concerne à idade. À herança talvez se devesse acrescentar a geração, que também será discutida por Ricoeur.

A intratemporalidade é o próximo item a ser apresentado e os objetivos ficam suficientemente claros:

[...] colocam-se duas questões distintas: De que maneira a intratemporalidade - ou seja, o conjunto das experiências pelas quais o tempo é designado como *aquilo "em que" os eventos acontecem* - ainda está ligada à temporalidade fundamental? De que maneira constitui essa derivação a *origem* do conceito vulgar de tempo? Por mais ligadas que estejam, as duas questões são distintas. Uma coloca um problema de *derivação*; a outra, de *nivelamento*. O que está em jogo em ambas as questões é saber se a *dualidade* entre tempo da alma e tempo cósmico (nosso capítulo I) e a *dualidade* entre tempo fenomenológico e tempo objetivo (nosso capítulo II) são enfim superadas numa analítica do ser-aí. (RICOEUR, 1997, p. 133)

Busca-se aqui uma possível solução às aporias do tempo via intratemporalidade. Até agora nem Agostinho, nem Aristóteles, nem Husserl, nem Kant conseguiram dar uma resposta mais abrangente. É em meio à discussão da intratemporalidade que Heidegger dará maior atenção ao presente. A preocupação é que torna-presente as coisas do mundo. Agostinho e Husserl já haviam dado bastante ênfase ao presente, faltava Heidegger fazer-lhe "justiça", nas palavras de Ricoeur.

A intratemporalidade possui três características básicas: a databilidade, o lapso de tempo e o tempo público. A databilidade reforça ainda uma vez mais a idéia de presente, não por reforçá-lo em si, mas porque se distancia do futuro na medida em que precede até mesmo o tempo primordial, que é o presente, isto é, a databilidade é anterior à datação. O lapso de tempo se refere à duração, ou seja, ao intervalo que vai de um "desde que" a um "até que". Finalmente, o tempo público,

que não é público por si, mas que se torna público a partir de uma compreensão cotidiana: o relógio, por exemplo, auxilia nessa compreensão. Databilidade, lapso de tempo e tempo público contêm o germe da questão do tempo vulgar à qual se passa agora.

Ricoeur não aprecia muito as colocações de Heidegger a respeito de tempo vulgar, inclusive a própria expressão. O filósofo alemão não leva em conta o conceito científico de tempo universal, o que seria precisamente o tempo vulgar. Admite-se que uma seqüência de “agoras” com intervalos pontuais e passíveis de serem medidos por relógios explica o tempo vulgar, mas não se menciona absolutamente nada a respeito do tempo universal. A seqüência de “agoras” encobre o tornar-presente e é assim que se pode dizer que o instrumento de medida oculta o tornar-presente, que em última instância foi o que tornou possível a medida. Ou seja, houve uma considerável inversão.

Heidegger menciona também o tempo infinito e afirma que apagamos o ser-para-a-morte, marca fundamental da nossa finitude, para que vejamos ou acreditemos num tempo infinito.

Ricoeur admite que Heidegger não escapa à aporia:

Não se compreende como nem por que a historicidade das coisas de nosso Cuidado se libertaria da do próprio Cuidado, se o pólo mundo de nosso ser-no-mundo não desenvolvesse um tempo ele próprio *polaramente* oposto ao tempo de nosso Cuidado, e se a rivalidade entre essas duas perspectivas sobre o tempo, enraizadas uma na mundanidade do mundo, a outra no ‘a’ de *nostra* maneira de ser-no-mundo, não gerasse a aporia última da questão do tempo para o pensamento.” (RICOEUR, 1997, p. 145).

Mas nem tudo está perdido. A hierarquização do tempo em Heidegger tem seu valor e o que atesta isso é o fato de que a vida humana é ínfima se comparada

às amplitudes do tempo cósmico que, no entanto, não seria nada sem a vida humana que o constata. Paradoxal e real.

Finalmente, Ricoeur não quer se apegar apenas à controvérsia entre tempo vulgar e tempo universal, pois se reduziria drasticamente *Ser e tempo*. Para o filósofo francês esse livro contém teses suficientemente interessantes, o que seria o bastante para continuar a levá-lo em consideração.

A segunda seção do tomo III é reservada à poética da narrativa, tanto no campo da ficção quanto no da história. Neste trabalho só serão mencionados aspectos relacionados com a história quando forem pertinentes à ficção. Ricoeur acredita que a forma como a história responde às aporias da fenomenologia do tempo é criando um terceiro tempo, que nada mais é do que o tempo histórico. Os procedimentos que garantem a inserção do tempo vivido no tempo cósmico são o calendário, a seqüência das gerações, os arquivos, os documentos e o rastro. Citam-se esses procedimentos em função do potencial de pertinência que alguns deles possuem não só em relação à história, mas também em relação à narrativa e isso explica-se facilmente através do tempo vivido.

Ainda na introdução à segunda seção, Ricoeur anuncia mais uma vez sua preocupação com a leitura enquanto mediadora entre o mundo fictício do texto e o mundo efetivo do leitor. Mas a leitura não tem apenas esse caráter de mediadora, é possível dizer que ela também possibilita à literatura um retorno à própria vida.

Para Ricoeur existe uma série de empréstimos que narrativa de ficção e narrativa histórica empreendem uma da outra. Isso significa que a história se vale de recursos de ficcionalização, enquanto que a ficção apela a recursos de

historicização, que simulam a reconstrução de um passado. Desses empréstimos recíprocos nasce o tempo narrado.

Voltando aos procedimentos de conexão utilizados pela história que podem garantir a inserção de um tempo vivido num tempo cósmico, temos, em primeiro lugar, o calendário. A instituição do tempo do calendário dá visibilidade aos grandes ciclos celestes, às recorrências biológicas e aos ritmos da vida social. Porém, é importante perceber que o calendário só tem realmente sentido pelo fato de que temos uma noção fenomenológica do presente. Ou seja, sem um ponto de referência do qual emana um anterior e um posterior, um passado e um futuro, o calendário não faria sentido, qualquer acontecimento novo não diria nada. É essa percepção do presente que faz com que os efeitos desse acontecimento novo se possam fazer notar:

Se não dispuséssemos da noção fenomenológica do presente, como o hoje a partir do qual há um amanhã e um ontem, não poderíamos conferir nenhum sentido à idéia de um acontecimento novo que rompe com uma era anterior e inaugura um curso diferente de tudo o que veio antes. O mesmo ocorre com a consideração *bidirecional*: se não tivéssemos a experiência viva da retenção e da protensão, não teríamos a idéia de *percurso* de uma série de acontecimentos realizados; mais do que isso, se não tivéssemos a idéia de quase-presente - ou seja, a idéia de que todo instante rememorado pode ser qualificado como presente, dotado de suas próprias retenções e protensões, de modo que a relembração, distinguida por Husserl da mera retenção ou *recência*, torna-se retenção de retenções e as protensões de um quase-presente recruzam as retenções do presente vivo -, não teríamos a noção de um percurso em duas direções, que Benveniste nomeia muito bem como "do passado para o presente ou do presente para o passado". Ora, não há presente, portanto tampouco passado ou futuro, no tempo físico, enquanto um instante não é determinado como "agora", como hoje, portanto, como presente. (RICOEUR, 1997, p. 185)

Finalmente, para que o presente ganhe alguma materialidade é preciso que ele se transforme em discurso. É assim, a partir da data da enunciação, que o presente aparece.

Além do calendário outro ponto é bastante relevante, o da seqüência das gerações. Essa seqüência estabelece várias relações anônimas: entre

contemporâneos, entre predecessores, e entre sucessores, segundo Alfred Schütz. Mas é a partir de Heidegger que se pode pensar nos agentes históricos como viventes que ocupam o lugar dos mortos: “Visada obliquamente, a morte o é, com efeito, no sentido de que a substituição das gerações é o eufemismo pelo qual significamos que os vivos tomam o lugar dos mortos, transformando todos nós, os vivos, em sobreviventes; graças a essa visada oblíqua, a idéia de geração lembra com insistência que a história é a história dos mortais.” (RICOEUR, 1997, p. 194).

Insistindo ainda um pouco mais na sequência de gerações, também é possível falar nela como receptora de uma bagagem ou herança, que por sua vez sempre se abre para novas possibilidades. Não por acaso a palavra herança foi utilizada. Na verdade, tanto geração quanto herança podem fazer pensar em quanto é produtivo na obra de João Gilberto Noll a oposição de idades, ou seja, homens maduros e garotos, e o que isso possa render numa análise permeada pelo tempo.

O segundo capítulo da segunda seção se refere à ficção e às variações imaginativas sobre o tempo. Destaca-se o comentário que Ricoeur faz a respeito da experiência irreal que os personagens ficcionais têm do tempo, visto que não é exigido nenhum vínculo com o tempo cronológico. Mas, note-se que é apenas e tão somente de tempo cronológico que se fala, pois o mundo do texto se relaciona em todos os seus momentos com o tempo vivido e isso é facilmente atestado pela presença constante em ficção de personagens históricos, acontecimentos datados e lugares reconhecíveis. No entanto, nada desse referencial histórico dá caráter de verdade à ficção como acontece com a história.

O filósofo francês lembra ainda que a literatura de ficção é o palco por excelência da *intentio* e da *distentio* agostiniana. De fato parece óbvio que a

narrativa explora no limite essas possibilidades, daí o pouco valor do tempo cronológico.

No capítulo terceiro, Ricoeur parte para a realidade do passado histórico. Dada a especificidade da matéria, salta-se para o quarto capítulo, em que se discute mundo do texto e mundo do leitor. Apesar do largo uso do termo *referência*, especialmente no tomo I, Ricoeur passa a adotar *aplicação*, segundo a nomenclatura utilizada por H. G. Gadamer. Claro que não se trata apenas de mera troca de palavras. O filósofo francês está preocupado sobretudo com o papel da aplicação na ficção: “A função da representância ou de lugar-tenência tem seu paralelo na função da ficção, que podemos dizer integralmente ‘revelante e transformante’ relativamente à prática cotidiana; revelante, no sentido de que revela características dissimuladas, mas já delineadas no coração de nossa experiência praxica; transformante, no sentido de que uma vida assim examinada é uma vida mudada, uma vida diferente.” (RICOEUR, 1997, p. 274).

Estabelece-se uma diferença entre o autor real e o que Ricoeur denomina de *autor implicado*. Este cria uma relação com o leitor no texto produzido, relação sempre mediada pelo narrador e pelos personagens e passível de ser detectada pela crítica, mas não por um leitor desavisado. O autor implicado tem seu receptor não num mero leitor, mas num leitor implicado, que é o leitor real que segue ou percebe as instruções do texto.

No quinto capítulo, que trata do entrecruzamento da história e da ficção, há um retorno à questão do papel do passado em narrativa. Ricoeur não vê como coerente a hipótese que defende a utilização do tempo passado como mero recurso de entrada na ficção. Para ele, é muito mais defensável a idéia de uma espécie de

passado fictício, no qual a narrativa de ficção imitaria o processo da narrativa histórica. Isso porque os acontecimentos relatados pela ficção são passados para a voz que os narra, exatamente como seria se esses acontecimentos tivessem de fato ocorrido. Não há dúvida que a discussão encerrada por esse parágrafo não diz respeito diretamente ao tema da dissertação aqui apresentada, no entanto, parece-me de um valor por enquanto inestimável a leitura empreendida por Ricoeur sobre a tênue linha que separa narrativa de ficção e narrativa histórica. Dada a importância que essa discussão assume na sua obra seria leviandade não citá-la.

Sexto e sétimo capítulos não chamaram minha atenção de forma marcante: o sexto trata de Hegel e o sétimo da hermenêutica da consciência do tempo.

Já nas conclusões, Ricoeur aponta a narrativa como a grande guardiã do tempo, “na medida em que só haveria tempo pensado quando narrado”. Há também um novo retorno a Agostinho e Aristóteles. O primeiro, com seu tempo da alma, não leva em consideração o mundo onde está essa alma, enquanto que o segundo aposta tudo no movimento, desconsiderando a alma que o percebe. Na verdade, tanto Agostinho quanto Aristóteles não eram tão ingênuos a ponto de não saberem que a alma só poderia estar no mundo e que o movimento precisa ser percebido pela alma para que faça sentido. No entanto, ambos não resolveram essas aporias. É Heidegger que colocará pela primeira vez o ser-aí no mundo.

Essa exposição das idéias de Ricoeur tem como objetivo maior situar o leitor no geral da sua obra e não necessariamente no todo. Sempre que possível foram apresentados aqueles pontos que pareceram mais pertinentes ao estudo sobre a análise dos romances de João Gilberto Noll, o que não implica dizer, obviamente, que tal análise se dará a partir de tudo o que foi apresentado. A teoria de Paul

Ricoeur deverá funcionar como uma guia do estudo sobre a obra do escritor gaúcho, mas será essa obra o objetivo maior.

Antes de se passar à análise de *A céu aberto*, algumas observações ainda se fazem necessárias. Naturalmente Ricoeur não foi o primeiro pensador que se deteve nas relações entre o tempo e a narrativa. Aliás, a falta de pioneirismo - o que não é defeito - fica clara nas referências feitas dentro da própria obra do filósofo francês. Mas existem dois clássicos que não podem deixar de ser mencionados: *O tempo no romance*, de Jean Pouillon e *O tempo e o romance*, de Adam Abraham Mendilow.

Pouillon discute exaustivamente o tempo, mas o seu estudo é limitado em relação ao de Ricoeur, o que é muito natural, considerando-se as mutações intelectuais pelas quais o pensamento universal tem passado nesses cerca de 40 anos que separam os dois trabalhos - o primeiro publicado em 1946 e o segundo em 1983. A limitação é explícita desde a associação, Pouillon pensa em tempo e personagem e isso encaminha instantaneamente seu estudo para uma linha psicológica. Ricoeur opta pela aproximação entre tempo e narrativa, muito mais genérica e, conseqüentemente, mais ousada, além disso, adota uma linha de elaboração discursiva de cunho filosófico - completamente adequada aos conflitos vividos pelos personagens construídos por Noll. Além do mais, o discurso filosófico é apropriado à formação de Ricoeur. Pouillon é um crítico literário preocupado em fornecer instrumental formalista a outros críticos, algo que dê conta do romance enquanto gênero. Diante dessa explanação fica desnecessário falar em limitações pontuais dentro do estudo de Pouillon para os fins almejados por este trabalho.

Em *O tempo e o romance*, Mendilow vai além de Pouillon no sentido buscado aqui. Torna-se patente um embasamento filosófico nas abordagens, no entanto,

caso não haja um manejo prévio por parte do leitor de discussões filosóficas da temporalidade, talvez nada fique assim tão óbvio visto a escassez de referências literais.

Outra restrição ao estudo de Mendilow diz respeito a suas abordagens extremamente formais. As obras analisadas são apreendidas basicamente a partir da técnica utilizada pelo romancista para obter este ou aquele efeito, como o retardamento e a aceleração, por exemplo. Bem como existem conclusões que atestam a inexistência do tempo em *A montanha mágica*, de Thomas Mann. Ora, abordagens diferenciadas não excluem o tempo da narrativa, principalmente se for levado em conta - como Ricoeur o faz - que é impossível que se conte uma história em que não haja tempo, é da essência da narrativa se dar no tempo.

Mais uma vez problemas estruturais de pensamento me afastam de um pensador clássico e me remetem ao filósofo francês pelo caráter de abrangência e consistência dos seus postulados.

4 O TEMPO A céu aberto

Ao invés de se optar por um estudo livro a livro de Noll, preferiu-se a utilização de um texto base, um ponto para o qual se possa retornar sempre e que, no entanto, não dispense de toda a possibilidade de remessa às obras anteriores, muito ao contrário. Sempre que são feitas alusões ou citações, utilizou-se a ordem cronológica da publicação original - *A fúria do corpo* (1981), *Bandoleiros* (1985), *Rastros do verão* (1986), - quanto aos demais livros, à exceção de *O cego e a dançarina*, tem-se à mão as primeiras edições.

Além do mais, optou-se por uma subdivisão temática a partir da relação do tempo com a obra analisada. Uma abordagem que pretendesse discutir todos os textos se tornaria extremamente repetitiva dentro dessa proposta temática. Sendo assim, inicia-se o trabalho com a discussão do narrador. Todos os textos aqui abordados são escritos em primeira pessoa. Pretende-se chamar a atenção para o caráter autobiográfico - ficcional - que isso dá. Muito interessante também é a fusão entre narrador e personagem, resultado da fusão entre o tempo do contar e o tempo contado. Aborda-se também a narrativa como protetora do esquecimento e conseqüentemente da morte.

Em seguida passa-se para um item que na verdade engloba vários. Isto é, faz-se uma série de discussões a partir das "imagens sintéticas" do padre Stanislas Boros, que por sua vez está baseado em Agostinho e é apresentado por Ricoeur. As imagens analisadas são a da dissolução, na qual chama a atenção sobretudo a idéia de arruinamento, a de agonia e a de banimento, marcado pelo exílio e pela errança.

Na terceira parte deste capítulo, apresenta-se uma discussão em torno da questão do nome. Sempre pensando no tempo, a argumentação converge em linhas gerais para um certo abandono a que os personagens inominados estão sujeitos a partir da ausência dessa marca social, ou seja, há todo um processo de desenraizamento, de esquecimento da própria história, de perda da identidade.

A guerra em *A céu aberto* também será focalizada de forma particular, haja vista o aparentemente inusitado dessa discussão dentro da literatura brasileira. Naturalmente que vem à lembrança um texto clássico como *Os sertões*, de Euclides da Cunha, mas nesta obra é o caráter de denúncia que a enquadra e a sua relação é direta com a revisão da história nacional. *A céu aberto* é diferente, a guerra é resgatada a partir do indivíduo e não do coletivo.

Levando em consideração a posição assumida por Aristóteles e resgatada por Ricoeur, diante da importância da constituição do caráter dos personagens na tessitura da intriga, passa-se justamente a esse ponto. Marca, nesse sentido, a propensão que existe para personagens, especialmente narradores, criminosos. Os delitos são dos mais variados teores: desde pequenos furtos, passando por estupros e até mesmo assassinatos.

Para tocar em questões mais específicas relacionadas ao tempo, e que dizem respeito principalmente a Agostinho e Heidegger, abre-se uma parte para o estudo do tempo presente. Retoma-se algumas coisas que já haviam sido ditas anteriormente com o intuito de avançar nas discussões e explorar novos aspectos. O mesmo será feito em relação ao tempo passado e ao tempo futuro, mas sempre tendo em vista apenas arrematar pendências ainda não esclarecidas nos itens anteriores. No entanto, há um ponto que se coloca de antemão: a eternidade e o

ser-para-a-morte, aproveitando algumas das idéias relacionadas ao tempo presente. Neste momento há uma aproximação, que me parece bastante plausível, entre a eternidade agostiniana e o ser-para-a-morte heideggeriano.

Como se vê, todas essas questões temporais estão colocadas de maneira fortemente imbricadas e isso prejudica o estabelecimento de limites fixos entre as diversas partes que compõem este trabalho. Mesmo assim, buscou-se uma divisão mínima no desejo de facilitar a leitura.

Por que *A céu aberto*?

Por vários motivos, alguns bons, outros muito bons. Um motivo: obra intocada por uma crítica mais detida, por enquanto somente artigos de jornal, afinal, é o romance mais recente do escritor. Mais um: constante confronto com a morte, a guerra, a fragilidade da existência posta a nu. Além disso, o texto é arrojado do ponto de vista da elaboração de personagens. Se até aqui se tinham figuras sem nome, que se sustentavam apenas pela história que construíam em torno de si, neste momento isso é levado às últimas consequências. O autor cria um personagem, a do irmão-mulher do narrador, que não tem nome e que perde sua própria história no decorrer da narrativa para adquirir uma nova. Há também a perda de identidade do narrador, que a partir de determinado instante não sabe afirmar ao certo se o irmão teria existido ou se era obra sua, bem como vai percebendo pouco a pouco a sua semelhança cada vez maior com o comandante do navio em que foge do país de origem. Após a explanação da teoria de Ricoeur, creio que não há a menor dúvida que construção e destruição da memória têm tudo a ver com narrativa e com tempo. Afinal, memória é passado e passado é tempo.

A preponderância da presença de *A céu aberto* não exclui de forma alguma os outros livros de Noll. Inclusive porque existem determinadas características relacionadas a toda a discussão do tempo que podem estar mais ou menos presentes nesse ou naquele texto. O que me parece importante é a decisão de não se empreender uma análise obra a obra. Algo do tipo: falar das oscilações e implicações que existem entre tempo do contar e tempo contado em *A fúria do corpo*, além de outros pontos que podem ser contemplados nesse romance, depois retomar essa mesma discussão em *Bandoleiros* e em seguida em *Rastros do verão* e assim sucessivamente. Seria tarefa inútil, repleta de resultados repetitivos e cansativos. Claro que, em contrapartida, traria resultados mais completos livro a livro, no entanto, não é fundamental nesse trabalho atender a análises completas e, sim, empreender uma leitura específica do tempo na obra de João Gilberto Noll.

4.1 O NARRADOR

Não é objeto desta dissertação discutir nenhuma tipologia sobre narrador, mas acho que a discussão pode ser interessante quando se relaciona com o tempo - não a da tipologia, mas, sim a do narrador. Enquadrar os narradores nesta ou naquela nomenclatura, a de Norman Friedman, por exemplo, parece insípido neste momento em que se buscam sobretudo relações com o tempo, relações que são feitas por Ricoeur.

De *A fúria do corpo* até *A céu aberto* todos os narradores são em primeira pessoa do singular. Isto é, as narrativas correm num tom de autobiografias, ficcionais, é claro. Alguém conta a própria história e naturalmente conta de si aquilo

que deseja revelar e dos outros a sua volta não só aquilo que deseja, mas no máximo aquilo que consegue ver e perceber.

É justamente pela pretensa autobiografia que se deseja começar a pensar a obra de Noll. Para Ricoeur tem havido uma certa negligência no que diferencia as narrativas em primeira pessoa daquelas em terceira: “O estudo da consciência nos ‘textos em primeira pessoa’, isto é, nas ficções que simulam uma confissão, uma autobiografia, é colocado em segundo lugar e conduzido de acordo com os mesmos princípios que os da narração em terceira pessoa.” (RICOEUR, 1995, p. 149).

Ou seja, é notório que se fale se um texto é de primeira ou terceira pessoa, mas nem sempre as implicações concretas são exploradas.

Não se pode afirmar que os textos do autor gaúcho sejam relatos de uma vida toda, mas se pode dizer que há um crescendo no período narrado. Em *A céu aberto* talvez se tenha a mais abrangente de todas as autobiografias relatadas. Em *A fúria do corpo* o narrador é um adulto que conta parte da sua história, isto é, seu envolvimento amoroso com Afrodite, até mesmo suas parcas reminiscências de infância dizem respeito a esse relacionamento. *Bandoleiros* não se estende muito, mas chega à morte do narrador-personagem. *Rastros do verão* é a mais concisa de todas as narrativas: dois dias. *Hotel Atlântico* é semelhante a *Bandoleiros*, não é muito extenso, mas vai até a morte do narrador. *O quieto animal da esquina* é a primeira narrativa que se prolonga num tempo maior: acompanha-se a trajetória de um jovem até sua idade adulta, de certa forma, um romance de formação. Pelas informações deixadas ao longo do texto, pode-se afirmar que em *Harmada* se tem um período de cerca de vinte anos. Mas o ponto culminante nesse caminho em

busca da autobiografia é *A céu aberto*, quando é colocada a história de um narrador desde a sua infância até uma idade avançada.

É afirmado no parágrafo anterior que *O quieto animal da esquina* pode ser lido como um romance de formação por se tratar da constituição do caráter de seu protagonista e narrador. Em momento posterior esse ponto será retomado, inclusive pelo fato de que o caráter dos personagens de Noll em geral é bastante discutível no sentido ético. O narrador de *O quieto animal da esquina* não foge a essa regra, pois só se envolve com as pessoas na medida exata em que elas possam dar a ele alguma estabilidade econômica. Na verdade, nesse sentido o texto está mais para um romance de antiformação ou de deformação.

Pensando nas autobiografias de Noll, o interessante é que o autor vai registrando cada vez mais a memória dos seus narradores no texto. Principalmente ao se perceber que em *A fúria do corpo*, o primeiro da série aqui evocada, há um narrador que nega constantemente o passado, “pegadas do passado, nada, passado não”, diz ele logo nas primeiras linhas, ainda que em determinado momento relate algo distante no tempo:

Eu e ela tínhamos laços fortes. Amávamos como que nascidos da mesma infância imemorial: uma pedra caindo no fundo do mesmo poço, a pedra caía para um abismo nunca visto, só o som seco contra a água lodosa das trevas. Sei que foi assim que nos conhecemos. Ainda não tenho bem a certeza se ela vestia branco ou vermelho. Sei sim que nós dois choramos algumas lágrimas secas, e que as lágrimas feriam com suas ásperas gotas minerais. Amei, e você levantou a saia de organdi e me mostrou a xota em botão: castanha nos primeiros pêlos e com os lábios já inchados de premência. Meu pau ardeu e eu mostrei: abri devagarinho os botões da braguilha e o pau brotou com todas as suas veias e com a cabeça feito um projétil de carne. Botei. Fui metendo com o ritmo gradual do teu movimento. (NOLL, 1989a, p. 23)

Mesmo que se leve em consideração que o romance insiste em deixar marcas de um tempo presente, é necessário perceber que vez ou outra os verbos aparecem nas formas pretéritas. Na verdade, a persistência no presente também é

uma maneira de se tentar afastar o passado, como a frisar aquele lugar-comum que afirma que o importante é viver o momento. Por outro lado, é possível dizer com Ricoeur que a narrativa se protege do esquecimento da morte. Isto é, na medida em que se é aquilo que se diz sobre si, a palavra escrita “garante” a continuidade dessa existência. No entanto, o registro mais minucioso não garante absolutamente nada num texto como *A céu aberto*, em que se põe em dúvida uma série de informações dadas anteriormente:

Ela apoiava as pernas em volta dos meus quadris e na onda dessa posição esporrei três vezes. Quem sabe numa dessas tenha lançado nela a semente de uma outra criança. De outra? E já houvera mesmo uma anterior? E o meu irmão, o meu irmão que presumivelmente hibernava dentro dela, como receberia essa sementinha como companheira? Não pude deixar de rir ali quando lembrei dele: uma farsa montada por mim? Ou esse irmão havia de fato existido com sua própria face, tornando-se de repente apenas uma imagem turva para que a face de minha mulher pudesse reinar... O certo, o certo é que ainda lembrava muito bem... eu apenas o levava ao campo de batalha para pedir ao nosso pai algum amparo para a saúde dele. Acabou o meu irmão vestido de noiva ou coisa do gênero, eu virei um desertor, bonito não? Um desertor, estou aqui prestes a fugir não sei para onde, depois de ter participado de uma foda exemplar para ninguém botar defeito. Se eu hoje lembro, ainda me arde. (NOLL, 1996, pp. 137-138)

Um fator que deixa bastante clara a diferença entre um texto em primeira e um em terceira pessoa, é o da experiência. Ou seja, não é um narrador distante ou até mesmo intruso que relata as ações do outro. Nesse sentido não se estabelece uma relação de alteridade. Quem relata é quem vive a ação. Claro que isso não significa que um narrador em primeira pessoa seja mais capaz ou menos capaz de relatar sua experiência do que um em terceira seria no que se refere a essa mesma experiência. O que quase os opõe é o ponto de vista, o texto emana de um prisma muito particular. O narrador em primeira pessoa desconhece os sentimentos mais profundos dos outros personagens que não ele próprio. Em contrapartida, só revelará de si aquilo que crer necessário revelar, criará de si a imagem que desejar

registrada no leitor, o que não garante muita coisa se for levada em consideração a possibilidade nada remota de um leitor desconfiado.

A citação anterior vale para entrar numa outra discussão: a de uma possível fusão entre o tempo do contar e o tempo contado, visto que vez ou outra surge o tempo presente na obra de Noll, especialmente em *A fúria do corpo*. Isto é, narrador e personagem viram uma coisa só, a narrativa passa a ter um ritmo de acontecimento imediato, de coisas acontecendo na nossa frente. Claro que isso é importantíssimo para um autor que busca constantemente técnicas narrativas que se aproximem do cinema e essa busca é tão notória que já foi inclusive objeto de dissertação, conforme registrado no início deste trabalho. Ora, é justamente o cinema que costuma dar essa sensação de agora, de imediato. O último período da citação parece suficiente para demonstrar que em *A céu aberto* não há fusão entre o tempo do contar e o tempo contado: “Se eu hoje lembro ainda me arde”. Não dá para não se pensar que esse romance rompe em termos com um projeto de tempo presente, mas só em termos, pois em inúmeras passagens o autor se vale desse recurso para aumentar a dramatização do relato. No entanto, em obras anteriores essa sobreposição é constante e, não resta dúvida, indica o tempo presente, pois não há qualquer distanciamento na maioria das vezes. Eventualmente esse distanciamento surge, quando se torna possível dizer que o tempo presente se tornaria um recurso dramático, como se afirmou em relação *A céu aberto*, porém, a situação é bastante diversa. No último romance do autor gaúcho se tem um tempo do contar e um tempo contado separados claramente desde as primeiras linhas: “À beira desse caminho de terra, lá adiante, fica uma casa com a inscrição ‘Escola do Divino’. Hoje quem sabe invisível, coberta de húmus. /Naquele tempo, ao lado dessa

casa já descascada e cercada de um endemoninhado matagal, reluzia entre pedras um córrego onde no recreio banhávamos os pés.” (NOLL, 1996, p. 9). Ou seja, o presente, quando surge, fica sempre emoldurado por um distanciamento no tempo que mantém a separação entre tempo do contar e tempo contado. Em obras como *A fúria do corpo* ocorre exatamente o processo contrário: a narrativa é emoldurada pelo presente, é pelo presente que o narrador inicia seu relato e é pelo presente que ele o finaliza. Aqui é o passado que quando aparece vem emoldurado, portanto, é completamente viável que se afirme que o passado em *A fúria do corpo* se manifesta como memória do narrador, como o presente do passado de Agostinho. Isto é, o narrador menciona o passado a partir do seu presente - ficcional, naturalmente.

Ricoeur discorre sobre a fusão entre narrador e personagem e menciona James Joyce:

Outras dificuldades, que os leitores de Joyce conhecem bem, pontuam um texto em que mais nenhuma fronteira separa o discurso do narrador do discurso do personagem; pelo menos essa combinação maravilhosa da psiconarrativa e do monólogo contado realiza a mais completa integração no tecido da narração dos pensamentos e das palavras do outro: o discurso do narrador aí se encarrega do discurso do personagem emprestando-lhe sua voz, enquanto o narrador se dobra ao tom do personagem. (RICOEUR, 1995, p. 151)

Ousaria afirmar que em Noll, nos textos que vislumbram - ainda que em momentos bem marcados - o presente, há uma preponderância do personagem sobre o narrador. Ou seja, pelo caráter de urgência que é exigido nessas narrativas, é o personagem que conduz a narrativa, que a narra. Nestes textos a figura do narrador em primeira pessoa se dilui e a do personagem cresce, há ênfase na ação, na experiência direta sem intermediários. Daí a história chegar ao leitor muito mais via personagem do que pelo narrador. Na fusão entre o tempo do contar e o tempo

contado, bastante evidenciada pelas formas verbais e adverbiais no presente, não cabe um narrador distanciado.

Retomando ainda uma vez a questão de que a narrativa protege do esquecimento e conseqüentemente da morte, é possível afirmar que isso fica patente em *Harmada*. Nesse livro o narrador prolonga sua condição de morador num asilo graças a sua função de contador de histórias. Isto é, tal narrador remete a Shearazade na medida em que garante sua existência, não de forma tão limite, é claro. “Pude ir ficando lá dentro por uma única razão: na média de três, quatro noites por mês eu costumava reunir os albergados da instituição para lhes contar, não raro lhes dramatizar o que eu dizia serem episódios vividos ou testemunhados por mim.” (NOLL, 1993, p. 46).

Ou seja, o narrador de *Harmada* mantém vivos seus colegas via as histórias-espetáculos que conta e em troca recebe moradia e alimento, o que também dá a ele condições de se manter vivo. A veracidade ou não dos episódios relatados pelo narrador ao seu auditório não está em jogo, o importante é que uma chama de vitalidade prossiga acesa. Nesse sentido o narrador cumpre o papel de um verdadeiro narrador primordial como diz Walter Benjamin, reunindo a sua volta uma audição direta, sem nenhum obstáculo a interpor-se, nem mesmo o livro. Porém, é interessante que se chame a atenção que as histórias são narradas sobre uma escrivainha, o que remete de imediato à figura do escritor.

4.2 A DISSOLUÇÃO, A AGONIA, O BANIMENTO

Ricoeur faz uma menção bastante valiosa e abrangente, necessária para que se possa fazer toda uma série de discussões que virão a seguir:

Num importante ensaio sobre “As categorias da temporalidade em Santo Agostinho”, no qual interroga de preferência as *Enarrationes in Psalmos* e os *Sermones*, o padre Stanislas Boros chega a quatro “imagens sintéticas”, das quais cada uma une em par o que chamei outrora de tristeza do finito e a celebração do absoluto: à temporalidade como “dissolução” ligam-se as imagens do arruinar, do desaparecer, do enterramento progressivo, do fim não-satisfeito, da dispersão, da alteração, da indigência copiosa; da temporalidade como “agonia” emergem as imagens da caminhada em direção à morte, da doença e da fragilidade, da guerra intestina, de cativo nas lágrimas, de envelhecimento, de esterilidade; a temporalidade como “banimento” agrupa as imagens da tribulação, do exílio, da vulnerabilidade, da errância, da nostalgia, do desejo vão; enfim, o tema da “noite” governa as imagens da cegueira, da obscuridade, da opacidade. (RICOEUR, 1994, pp. 51-52)

Das quatro “imagens sintéticas”, uma será excluída de uma exposição mais direta, a da noite. Na verdade todos os temas podem ser vistos como profundamente imbricados, os limites entre eles não são rígidos. Além do mais, a noite não surge na obra do escritor gaúcho como peça chave para o que está sendo apresentado, diferente do caso da dissolução, da agonia e do banimento.

Veja-se com que habilidade o padre Stanislas Boros relaciona as imagens com o passar do tempo. A dissolução está ligada ao arruinar, ao desaparecer, ao enterramento progressivo, ao fim não-satisfeito, à dispersão, à alteração e à indigência copiosa. Tudo isso pode ser observado nos textos aqui analisados, mas quanto à dissolução, *A céu aberto* parece satisfazer todos os itens relacionados. À medida que a narrativa avança o personagem-narrador caminha sempre em direção a situações mais difíceis e vai se enredando nos seus próprios erros, como acontece com a deserção, à qual se soma o assassinato. Na sua fuga da terra natal segue pelo mundo num navio, onde passa a viver à mercê de um comandante apaixonado

cheio de caprichos. A progressão de equívocos não cessa. O desejo de fugir do navio vem somado com o receio da exposição a um universo que não reconhece e no qual não se reconhece. Enfim, ao concretizar sua saída, desembarca num porto que de fato não lhe proporciona nenhuma segurança. Aliás, a precariedade nunca é circunstancial, os personagens a vivem como condição humana essencial.

À agonia se relacionam a morte, a doença e a fragilidade, a guerra intestina, o cativo nas lágrimas, o envelhecimento e a esterilidade. Outra vez *A céu aberto* contempla sobremaneira todos os temas. O processo decadente a que se entrega o personagem-narrador durante toda sua trajetória aponta em direção a um arruinamento progressivo e irreversível. Paralela à guerra em que se envolve mais uma vez seu país, há uma guerra interna a que o personagem se sujeita. Tudo está condicionado ao avançar do tempo e naturalmente a própria situação do envelhecimento, ruína humana por excelência, sempre relacionada a uma aproximação acelerada com a morte, por mais lenta que se faça. A esterilidade do desertor-assassino vai muito além de não ter tido filhos, por exemplo. Na verdade sua mulher tem um filho que morre com poucos dias de vida e sobre o qual há dúvida quanto à paternidade. É possível pensar na esterilidade num sentido mais amplo, algo como um vazio existencial e a errância é fundamental para comprovar o desnorreamento a que se sujeita o personagem.

Quanto ao banimento, vários narradores de Noll passam um largo tempo desligados de uma vida mais comum, ou seja, numa situação de "exílio", mesmo que em alguns momentos seja uma opção. Em *A fúria do corpo* o narrador passa longo período num hospital, assim como ocorre em *Hotel Atlântico*. Esse afastamento também se dá em *O quieto animal da esquina*, quando o narrador fica

internado/preso numa clínica. Finalmente, *A céu aberto* repete a fórmula com um narrador enclausurado num navio durante anos. Todas essas reclusões são, no entanto, marcadas por vastos relatos, como a demonstrar que nem tempo nem narrativa necessitam de grandes horizontes para prosseguirem seus cursos.

O mendigo de *A fúria do corpo*, após perder sua namorada Afrodite, que o troca por um surfista, entra num processo de debilidade tal que acaba indo parar numa enfermaria do INPS, espécie de porta da morte. Lá vê um velho que tenta roubar-lhe a vida pelos olhos e conhece um garoto traficante, imagem da vitalidade por sua juventude, ainda que completamente ferido por um espancamento que quase acabara com ele. O narrador-mendigo presencia a morte do velho e mais tarde verá o garoto traficante assassinado na polícia. Ou seja, esse exílio vivido na enfermaria do INPS está transpassado de morte.

Em *Hotel Atlântico* o ex-ator tem uma perna amputada num hospital por um doutor que, ao que tudo indica, queria publicidade em torno do seu nome, pois desejava ser eleito para um cargo público. Uma pequena morte já se delineia na perda da perna. O narrador passa meses no hospital num estado físico absolutamente precário e com minguadas melhoras. Sua vida social fica restrita à filha do médico que o operara, inicialmente deslumbrada por ter um envolvimento com um ator de televisão, e ao enfermeiro Sebastião, com quem trava um relacionamento impressionantemente fraternal para o padrão da obra de Noll. O hospital dessa vez funciona como porta da morte do próprio narrador, que sucede logo após a sua saída.

O banimento do convívio social do narrador de *O quieto animal da esquina* termina numa clínica. Lá o exílio é duplo, pois o narrador se abstrai de qualquer

comentário que identifique o tempo transcorrido naquele local. Sua evasão se dá via sonhos. O narrador sonha durante todo o tempo com uma vida idílico-pastoril com sua vítima de estupro, um tipo de compensação para o crime. Aqui também há uma espécie de morte na medida em que o narrador abandona seu passado inteiramente ao sair da clínica, quase assumindo uma nova identidade. Há também outra questão que pode intensificar ainda mais o crime que precede a reclusão à clínica. Amália, empregada da fazenda em que o narrador vai morar após seu longo “exílio”, sabe do estupro: “Amália levantou uma ponta do colchão, tirou uns recortes de jornal e me mostrou: era eu nas notícias do lance que me levava ao xadrez - mas o que vi nem deu tempo de ver, pois logo desviei os olhos como se nada daquilo fosse comigo.” (NOLL, 1991, p. 28). A empregada detém um pouco do passado do narrador nas notícias do jornal, passado do qual ele tenta fugir a todo o instante. Num segundo momento, Amália e o narrador trocam carícias:

[...] as mamas me pareceram mais cheias, intumescidas, temi que estivesse grávida, mas o receio durou apenas um instante, e logo voltei a chupar e a morder os dois seios, pois lembrei que há muito eu não ejaculava dentro dela pela frente, de modo que eu continuava a chupar e a morder os dois seios sem desassossego, a chuva tamborilava no zinco lá no alto, e de repente Amália soltou um berro, e gritou assassino, assassino, duas vezes, e eu que estava nos braços dela me levantei, peguei na sua mão, e percebi no fundo dos seus olhos a emissão de um sinal de alarme, e concluí que eu não teria a disposição necessária para decifrá-lo. (NOLL, 1991, p. 33)

Quem seria o assassino? E assassino de quem? Talvez, apenas talvez, o assassino seja mesmo o narrador e a sua vítima seja Mariana, a menina estuprada por ele. Afinal, o texto não informa o que haveria acontecido com ela após o ocorrido. Também se pode pensar num assassinato da inocência, da infância - não que Mariana fosse criança, mas era muito jovem, assim como o próprio narrador, que tinha apenas dezenove anos.

O exílio é mais concreto em *A céu aberto*. O protagonista precisa abandonar seu país de origem por conta de uma deserção antiga do exército. A morte o acompanha durante todo o tempo em que passa num estranho navio, subordinado a um muito mais estranho comandante e num estado de confinamento constante. Há guerra em seu país, a segunda no transcorrer da narrativa, e fuzilamento certo para os desertores. Não se sabe ao certo se a guerra acaba ou não durante a quase infinita viagem do navio. Na verdade, como se trava um relacionamento homossexual absolutamente passional, o que fica patente é que não há nenhum interesse por parte do comandante em que a viagem cesse: “E a guerra havia terminado? O meu comandante só sabia responder com evasivas: olha, parece que as tropas inimigas recuaram de vez, que a conquista que o seu país desejava está quase para se consumir - essas coisas que ele fabricava para não me contar se a guerra acabara ou não.” (NOLL, 1996, p. 149). Mesmo quando o narrador consegue fugir, é num porto estrangeiro e desconhecido que ele desembarca, apontando assim para a continuidade do exílio. A propósito, como em *O quieto animal da esquina*, aqui também há um crime que precede o exílio: o assassinato do irmão-mulher do narrador.

Ainda dentro da imagem sintética do banimento, é fundamental que se fale da errância, situação a que todos os personagens-narradores estão sujeitos e objeto de discussão por toda a crítica consultada. Em *A fúria do corpo* o protagonista é um mendigo, sua casa é a rua, é a cidade. O narrador de *Bandoleiros* vai de Boston a Porto Alegre e Viamão. Além disso, sua falta de rumo certo é predominante, bem como sua ausência de identificação da casa como lugar acolhedor e seguro. Há alguém que retorna para a cidade natal em *Rastros do verão*, mas esta volta está

longe de se concretizar, pois o encontro com o pai não acontece e o texto aponta para a continuidade da viagem, da eterna busca. *Hotel Atlântico* também não tem pouso certo, tanto que a narrativa inicia num hotel e termina em outro, a única coisa certa é a imensidão do oceano diante desses diferentes hotéis. Em *O quieto animal da esquina* finalmente uma casa, no entanto, é uma casa feita de insegurança e dúvida, um pouso que não se sabe até quando durará e que coloca o personagem-narrador na reles condição de bajulador para tentar garantir a continuidade da situação. *Harmada* relata uma errância de mais de vinte anos, mas juntamente com *O quieto animal da esquina* parece apontar nos seus últimos momentos para um futuro que contém alguma estabilidade. Porém, isso pode ser apenas aparência, pois em *O quieto animal da esquina* se está diante de um narrador disposto a se omitir para se dar bem, no entanto, é ainda um animal, mesmo que calado. Em *Harmada* o protagonista encontra o fundador da cidade, ser sobretudo aventureiro, instável.

A céu aberto se inicia com uma errância em plena infância, o narrador e seu irmão procuram o pai. Ao contrário de *Rastros do verão*, aqui o pai é encontrado, porém não há qualquer sinal de proteção, pois o homem está envolvido com uma guerra pela qual tem verdadeira paixão. Já adulto, novamente o narrador se põe a vagar, desta vez no mar, elemento instável por excelência. Nesse mesmo romance, o autor desnuda o processo de elaboração literária através de um personagem que é dramaturgo:

- Escuta: pois é, não sei se te contei que o teatro que estou a escrever é o teatro que consagrará as aparições, é o que tenho denominado para consumo interno de Teatro da Aparição, melhor assim, pois basta de personagens de carne e osso que vêm de algum lugar e partem para outro, não, não, a partir de agora de repente irrompem do nada e de súbito desaparecem para o nada, como verdadeiras assombrações são transplantados vamos dizer

do esquecimento para o olvido, ninguém espera o surgimento nem o apagamento deles [...] (NOLL, 1996, p. 100)

Há muito dos seres criados pelo escritor gaúcho nessa citação, gente sem sentido, sem direção, vagando como condição vital.

Todos esses seres errantes reforçam a idéia de presente constante na obra de Noll, pois mesmo nos textos em que há distanciamento entre tempo do contar e tempo contado ele é mínimo e é freqüente o uso de cenas no presente. Por outro lado, a errância também pode ser vista como eterna, no sentido de que nunca cessa, nunca acaba.

Há que se lembrar de Aristóteles e Agostinho ao se pensar nesses personagens que não cessam de buscar qualquer coisa sobre a qual nem eles mesmos poderiam informar o que seja. Para o filósofo grego, conforme exposto por Ricoeur, o tempo é medido através do movimento. Ora, esses seres em trânsito marcam a passagem do tempo. Da mesma forma que esse registro é feito por um processo de envelhecimento, de arruinamento progressivo. E é no interior desses personagens agônicos que a ruína se estabelece - para pensar em Agostinho, para quem o tempo é medido pela alma.

4.3 NOME NÃO

Tecendo comentários sobre a *Poética*, Ricoeur diz:

[...] o possível, o geral não devem ser buscados alhures, senão na disposição dos fatos, posto que é esse encadeamento que deve ser necessário ou verossímil. Em suma, é a intriga que deve ser típica. Compreende-se de novo por que a ação tem primazia sobre os personagens: é a universalização da intriga que universaliza os personagens, mesmo quando eles conservam um nome próprio. Donde o preceito: conceber primeiro a intriga, em seguida dar nomes. (RICOEUR, 1994, p. 69)

O filósofo francês justifica a nominalização como um recurso de aproximação do verossímil, ainda que não o primordial, mas em outra passagem ele fará outra afirmação, que não chega a ser contraditória em relação a esta, pois se dá em outro contexto: “Responder à questão ‘quem’?, como o dissera energicamente Hannah Arendt, é contar a história de uma vida. A história narrada diz o *quem* da ação. A *identidade do quem é apenas, portanto, uma identidade narrativa*.” (RICOEUR, 1997, p. 424). Essa citação será valiosa para a discussão do nome na obra de Noll, ou melhor, da ausência de nomes. Apenas a identidade narrativa possibilita se saber quem fala no texto em determinados momentos. Isto é, em *A céu aberto* sabe-se que o narrador é narrador e quando e qual personagem ele é muito mais por uma questão de função do que por uma questão de coerência na sua “história de vida”.

Mas isso chega a uma situação de fato caótica quando se trata do personagem do irmão que vira mulher. O que poderia garantir a identificação desses personagens talvez fosse justamente a mais utilizada das convenções sociais para se caracterizar um sujeito: ter um nome. *A céu aberto* leva às últimas conseqüências essa questão, pois o que garantiria uma coerência a esses personagens seria uma história una, mas não há essa história una, tecida num grande enredo. O irmão criança se transforma rapidamente numa espécie de adolescente mutante e termina por se revelar numa mulher. E é bom frisar que essa mulher não carrega consigo de forma alguma a história desse irmão, seu passado diverge completamente:

- Antes de casar eu era bailarina, fui desde o teatro com madames até o circo mais chinfrim aqui das redondezas. Uma noite dançando Sibelius, lembro, comecei a ver literalmente navios, acreditem, durante o último movimento quando era exaltada nos braços do herói: as largas portas do teatro se abriram, um teatro à beira do porto do extremo Leste do país, as portas do teatro se abriram e apareceram enormes navios atracados no cais; e eu

nas alturas nos braços do herói vi um navio de guerra enegrecido pela noite e lá no topo dele um comandante todo de branco sob o foco de uma única luz intensíssima do próprio navio, esse homem de branco me olhava, deu para ver, extasiado, e por ele considere ali que me apaixonaria, mas a ele nunca mais reví. (NOLL, 1996, p. 94)

A memória da mulher do narrador não chega sequer próxima do passado do irmão. No entanto, há um cheiro, uma “presença” do irmão que se mantém no ar: “De tarde me levanto e vou pela casa sentindo o cheiro de macho do meu irmão. Ele anda por aqui, nem se for só o seu odor pesado e suarento que ficou impregnado em tudo que usou e tocou, olha essa cortina que pego e levo até o nariz, sim ele tocou aqui nessa fazenda grossa e encardida.” (NOLL, 1996, p. 79). É como se houvesse um pequeno vestígio do irmão naquela mulher, mesmo que sob o total desconhecimento dela. Ainda assim o irmão se torna um passado, presente apenas por uma mera sensação olfativa, inclusive perdendo qualquer perspectiva de futuro. Além disso, por mais proximidade que haja entre o cheiro e o próprio irmão, nunca esse cheiro será o irmão. É como se o irmão tivesse morrido no corpo daquela mulher, perdido seu ser. Mas é importante mencionar que a sua metamorfose se dá de forma gradativa, é como se ainda garoto fosse crescendo mulher. O narrador vai pouco a pouco perdendo seu irmão e ganhando aquela mulher a partir de um mesmo corpo. Husserl aborda a questão da modificação de forma bastante interessante, é Ricoeur quem o menciona:

Se a ambição de Husserl, ao forjar a noção de modificação, é realmente estender ao passado recente o benefício da originariedade característica da impressão presente, a mais importante implicação disso é que as noções de diferença, de alteridade, de negatividade expressa pelo “não...mais” não são primeiras, mas derivam da abstração operada sobre a continuidade por um olhar que se detém no instante e o converte de ponto-fonte em ponto-limite. Uma característica da gramática do verbo ser confirma essa idéia: é possível, com efeito, conjugar o verbo ser num tempo passado (e futuro) sem introduzir negação: “é”, “era”, “será” são expressões inteiramente positivas que assinalam na linguagem a prioridade da idéia de modificação sobre a de negação, pelo menos na constituição da memória primária. (RICOEUR, 1997, p. 52)

O irmão de *A céu aberto* se modifica mas não se nega completamente. Daí a manutenção do seu cheiro na casa em que vivia com a mulher, no corpo em que o irmão “era” algo fica, um pequeno vestígio, que naturalmente não é mais o passado, isto é, não é mais o irmão, mas que, através de um processo metonímico, presentifica constantemente sua figura. Pode-se dizer com Heidegger que o que é passado, num resto histórico, é o mundo a que ele pertenceu. O filósofo alemão pensava na verdade na historialidade e não na narrativa de ficção, mas parece plausível que o narrador duvide ter o irmão existido, pois é o universo em que viviam que deixara de existir. Afinal, a aparição da mulher coincide com uma série de fatos: o fim da primeira guerra, o desligamento completo do pai, o passar a viver com a mulher numa casa e, portanto, o término de uma longa errância, o emprego de vigia do paiol. Além do que, como para Heidegger, a história não se restringe a um fenômeno coletivo, segundo Ricoeur, a relação apresentada não é absurda, ainda que se dê quanto a uma história individual e ficcional.

Para que um processo suceda a outro é preciso que algo fique. Ricoeur explora esse ponto em Kant no que se refere aos seus três modos do tempo, que são a permanência, a sucessão e a simultaneidade: “Para que dois fenômenos sejam considerados sucessivos ou simultâneos, é preciso dar-lhes ‘como fundamento algo que permaneça sempre, ou seja, algo de duradouro e de permanente, de que toda mudança e toda simultaneidade são, para o permanente, apenas outras tantas maneiras de existir (modos do tempo)’.” (RICOEUR, 1997, p. 79). O próprio narrador, conforme já foi dito anteriormente, duvidará da existência desse irmão. Note-se que ao questionar a memória dessa existência o narrador questiona a sua própria história, o seu próprio passado. Em suma, é possível dizer

que se mantém uma história narrada desses personagens inominados, porém, esse elo é rompido na medida em que se desconfia da veracidade desse relato - veracidade ficcional, é óbvio. O narrador, além de colocar seu passado sob questionamento, também coloca sua identidade física sob esse mesmo questionamento, pois com o transcorrer do tempo vai se percebendo cada vez mais parecido com o comandante do navio em que foge da sua terra natal:

[...] pois então me dirigi para diante do espelho da lanchonete dessa nova cidade onde me encontrava agora, e com certo pasmo me vi quase igual ao próprio comandante desdentado: um cara que era eu e que parecia nas vésperas dos cinqüenta, algumas boas falhas dentárias, uma barriga saliente mas que não chegava a humilhar seu dono - e realmente não me decepcionou completamente isso que vi, estava bem como estava, um homem que ainda podia viver suas aventuras, um homem que ainda podia despertar uma promessa ou outra, nada desprezível eu acho. (Um homem que conservava uma tímida e voluntária cicatriz na face, feita anos passados para camuflar o semblante renegado.) (NOLL, 1996, p. 156)

O narrador sofre processo semelhante ao do próprio irmão na medida em que também passa por uma metamorfose de ordem física. Só que enquanto o irmão durante sua puberdade se transforma em mulher, o narrador se aproxima de seu "algoz" já nas vésperas da velhice, numa crescente decadência. Ainda que a citação não seja exatamente negativa em relação a imagem construída, é preciso ressaltar que em vários momentos o corpo do comandante é apresentado de forma bastante depreciativa. Note-se inclusive a relação feita à cicatriz adquirida há muitos anos quando do momento da deserção do exército. Isto é, a negação da própria identidade é constante ao longo do texto. Para que um vestígio do narrador possa continuar existindo é necessário uma série de manobras e artifícios para que se negue o que se é. Numa atitude paradoxal: é preciso se deixar de ser para que seja possível se continuar a ser.

Num importante ensaio intitulado “A ilusão biográfica”, Pierre Bourdieu tocará justamente no cerne da questão aqui apresentada: a quase necessidade de totalidade que se clama quando se pensa no relato da vida de alguém. Ou seja, imagina-se sempre um ser completo, uno, coerente, etc. E a esse ser cabe uma história de vida fechada, completa como ele deve ser. Pierre Bourdieu trata da biografia de maneira geral, mas não vejo nenhum problema em lê-lo pensando na biografia de caráter ficcional, mesmo porque alguns de seus exemplos são tirados justamente da ficção. Veja-se o que ele diz do nome:

Como instituição, o nome próprio é arrancado do tempo e do espaço e das variações segundo os lugares e os momentos: assim ele assegura aos indivíduos designados, para além de todas as mudanças e todas as flutuações biológicas e sociais, a *constância nominal*, a identidade no sentido de identidade consigo mesmo, de *constantia sibi*, que a ordem social demanda. E é compreensível que, em numerosos universos sociais, os deveres mais sagrados para consigo mesmo tomem a forma de deveres para com o nome próprio (que também, por um lado, é sempre um nome comum, enquanto nome de família, especificado por um prenome. (BOURDIEU, 1996, p. 187)

Ao retirar o nome de seus personagens, Noll também retira deles uma possível máscara de identificação social imutável no tempo e no espaço, algo que garantiria que aquele personagem se mantivesse suficientemente coerente. Ora, no universo dos personagens elaborados pelo autor não cabe essa aparente imutabilidade assegurada pelo nome. Num universo em que a vida está por um fio constantemente, em que a precariedade é a ordem de tudo, em que a errância e o exílio são sempre possibilidades, não haveria de ser um rele nome que daria estabilidade. Além do mais, o nome não é algo escolhido, mas sim algo imposto pela família e pela sociedade, muitas vezes antes mesmo do nascimento. Quando os personagens vêm completamente despidos de qualquer nominalização eles também vêm automaticamente despidos de laços e amarras, seja com família, seja com

sociedade. Nesse sentido é como se esse personagem e narrador não tivesse nenhum antecessor genético ou afetivo para nominá-lo. Haja vista, por exemplo, que há um pai em *A céu aberto* que, além de não desempenhar nenhuma das funções paternas normalmente exigidas socialmente, tais como, meios de sobrevivência física, afeto, segurança, apresenta um agravante muito interessante para o que se pretende colocar: desconhece a idade do filho. Ora, desconhecer a idade é quase desconhecer o nascimento, é quase desconhecer a existência. Na medida em que a família nuclear do narrador-personagem não conhece sua idade, também não conhece seu passado, sua história.

Some-se à questão familiar mais uma, a do trabalho, também historicamente uma forma de estabelecimento de vínculo com a sociedade. O narrador de *A céu aberto* apresenta duas ocupações durante o transcorrer da narrativa. Na primeira é posto como sentinela de um exército que participa de uma guerra na qual ele não vê sentido. O final disso é previsível: deserção - o vínculo não se estabelece. Na segunda atividade há um similar em relação à primeira, novamente sentinela, ou guardião, só que agora de um paiol em que ficavam umas poucas coisas:

[...] queria em outras palavras me entranhar naquilo que a noite me dava enquanto vigia, a céu aberto tudo me abrigava melhor do que numa casa, ali não tinha natureza social a cumprir, aquele meu trabalho de vigia noturno nem tinha muita razão de ser, nenhuma finalidade exposta, não sabia muito bem o que estava a guardar noites a fio, grande quantidade não era, já falei, algumas cargas de trigo, o resto aranha, traça, rato, gambá, gatos, cobras, melros, jabutis, sapos e um cheiro às vezes de merda de tanto que entravam os bichos numa de cagar no paiol, outras vezes o cheiro era de sexo mesmo, tonteava até quando o cio dos animais atingia ali dentro um alto grau de concentração e atividade. (NOLL, 1996, pp. 101-102)

Também como vigia do paiol não há nenhuma relação social propriamente dita. O narrador trabalha a noite e está afastado do convívio com qualquer outro ser, nem mesmo há um chefe que lhe transmita qualquer instrução: “[...] nunca alguém

viera ali para me surpreender ou no trabalho ou dormindo ou ausente, as noites ali sempre tinham sido solitárias, no final do mês havia religiosamente sobre a cadeira onde me sentava a minha merreca de ordenado [...]” (NOLL, 1996, p. 103). Como no caso da guerra também aqui fica patente uma total falta de sentido na ocupação do narrador. Mesmo no que se refere aos famigerados meios de produção há um grande distanciamento. Na verdade, isso é comum entre os demais narradores de Noll, nenhum deles está integrado ao sistema capitalista de uma forma mais usual: em *A fúria do corpo* há um mendigo, em *Bandoleiros* um escritor improdutivo, em *Rastros do verão* um desocupado, em *Hotel Atlântico* um ex-ator, em *O quieto animal da esquina* um poeta e em *Harmada* novamente um ex-ator que passa a diretor - ainda muito longe dos ideais capitalistas de fomento à produção.

Pensando ainda um pouco mais no nome, é possível dizer com Pierre Bourdieu que nem mesmo esse garantiria um ser total:

[o nome] só pode atestar a identidade da *personalidade*, como individualidade socialmente constituída, à custa de uma formidável abstração. Eis o que evoca o uso inabitual que Proust faz do nome próprio precedido do artigo definido (“o Swann de Buckingham Palace”, “a Albertina de então”, “a Albertina encapotada dos dias de chuva”), rodeio complexo pelo qual se enunciam ao mesmo tempo a “súbita revelação de um sujeito fracionado, múltiplo” e a permanência para além da pluralidade dos mundos da identidade socialmente determinada pelo nome próprio. (BOURDIEU, 1996, p. 187)

Nem todos os personagens de Noll são destituídos de nomes, alguns poucos são nominados. Caso interessante é o de Afrodite, em *A fúria do corpo*. Na verdade, o narrador deixa claro que esse não é seu nome de fato, Afrodite é o nome que ele dá a ela para poupá-la de uma exposição maior, funciona como uma máscara protetora:

Portanto não me condenem por não dar meu nome. Nem o dela. Meu nome não. Nem o dela. Vou às raias da paz, não me acho fugitivo ao confessar que darei a esta mulher um nome que não se encontra em nenhum cartório, um nome que não dará meu rastro ao inimigo, um nome que une a força dos astros, um nome cujo desempenho estará sempre lá onde o guardamos, e não haverá inimigo que poderá identificar esse nome, não haverá grilhões que o acorrentem, nem sanha diabólica nem treva que o esconda, nem luz que o ofusque nem anjo que o perverta, nada contra esse nome, e quando numa rua de Copacabana ponho a mão sobre a cabeça desta mulher para batizá-la do nome noto que ela recebe a Graça e invoca seu próprio mistério como quem se investe de si mesmo, um nome que não é nada além de todos os outros, um nome, um nome enfim, que não outorga um registro pessoal mas contém mantra para todos os aflitos, um nome, um simples nome que adere aos que precisam de um nome, aos que perderam o seu, o nome do passado civil não, este lembra a mulher submersa ainda - mas ela também não gosta que se fale do passado, nisso nos confluímos, os dois, temos juntos um curso que começa aqui, neste exato instante em que ponho a mão sobre a cabeça desta mulher e a consagro com o novo nome: AFRODITE. (NOLL, 1989a, pp. 14-15)

Mas é o momento de se avaliar quem é essa mulher na mitologia grega: “O arquétipo de Afrodite rege o fascínio da mulher pelo amor, a beleza, a sensualidade, a sexualidade. Assim, sob o império de Eros, a mulher pode tornar-se criativa e fecunda./A mulher-Afrodite é ágil, alegre, expedita. Desse modo, tudo quanto não a envolve emocionalmente não lhe interessa. Ama o movimento e a versatilidade.” (BRANDÃO, 1987, p. 351). Ora, essa é a descrição psicológica da companheira do narrador de *A fúria do corpo*, especialmente no que se refere à sexualidade, sempre pulsante. A Afrodite do romance é extremamente generosa com todos os homens que conhece no que tange a sua expressividade erótica, é o amor sem limites e sem pudores moralistas. Tudo isso faz com que Afrodite seja uma espécie de síntese de mulher-ideal criada pelo narrador, isto é, Afrodite não é uma, mas várias. Aliás, seu perfil é tão versátil que não fica absurdo dizer que atrás desse nome único pode haver várias mulheres-personagens.

A não nominalização em Noll pode ser justificada infinitamente e a fragilidade existencial dos personagens-narradores e dos personagens em geral dá subsídios constantes a essa opção. De fato o universo ficcional de Noll é o do anonimato, é o do ser que não possui visibilidade social, do marginal, do colocado à parte do

mundo. Pierre Bourdieu afirma: “Nomear, como se sabe, é fazer ver, é criar, levar à existência.” (BOURDIEU, 1997, p. 26). Ora, seres que não são percebidos pela rala comunidade que os cercam não podem ter nomes, nada mais coerente.

4.4 A GUERRA

O narrador de *A céu aberto* revela uma incapacidade total de compreensão da guerra que o cerca. Inicialmente isso é facilmente desculpável se for levado em consideração que no princípio do relato é ainda um garoto quem vivencia os fatos: “Só que o nosso pai estava na guerra, lutando do lado dos homens de farda roxa, uma guerra que eu não sabia bem para que servia - não chegara ao entendimento de que lado havia a melhor causa, se os outros homens, os de farda castanha, viviam nos tempos de paz perto ou longe da gente, se eram filhos da encosta do monte lá embaixo ou se, quem sabe, de outro mundo, de uma esfera perdida no espaço.” (NOLL, 1996, p. 10).

No entanto, o tempo avança e a incompreensão prossegue. Claro que é pertinente que se diga que todas as guerras são injustificáveis. Porém, diante dessa linha de raciocínio, em que vários fios ficam soltos na memória do narrador, é possível pensar que ele não só não consegue construir a própria história como também tem dificuldade em perceber a história do seu povo, da sua comunidade, na medida em que não se sintoniza com esses valores, haja vista o seu abandono do país de origem. Naturalmente que o protagonista está diante de uma situação limite, ou se exila ou é fuzilado por conta da deserção. Mas o que realmente chama a atenção é o desapego em relação às possíveis raízes durante sua estada no navio,

não se detecta nenhum sentimento de saudade, apenas uma ou outra recordação da mulher.

Todos os romances de Noll trazem situações bastante conflituosas, espécies de guerras metafóricas, mas somente *A céu aberto* explora uma guerra “de verdade”. Penso em como essa é uma abordagem que combina pouco com a imagem que o Brasil costuma construir de si: a de país pacífico. Não há dúvida que atrás da suposta nação ordeira e acomodada se escondem um sem-número de tormentos sufocados. Também não se pode dizer que é exatamente do Brasil que se fala neste romance, mas e por que não? O caso é que é realmente extraordinário que um texto toque justamente num ponto que só remotamente parece dizer respeito a esse país. Como também pode parecer extraordinário o grau de alienação do protagonista em relação aos possíveis motivos da guerra. Na verdade, um suposto motivo se revela de forma tênue:

[...] eu ficava olhando lá para aquela ponta culminante lá no alto e não conseguia imaginar que coisa havia ali para que o inimigo quisesse vir e tomar de nós, mais tarde escutei de algumas bocas que lá existia uma espécie de totem em cuja base estava enterrado aquele que nos primórdios ferira mortalmente a honra do inimigo cortando a língua de um velho guerreiro deles que não morria por não conseguir parar de falar, ele falava o tempo todo, não dormia, não enunciava uma única vez o nome da morte, não dava um segundo para que ela sequer se insinuasse[...] (NOLL, 1996, pp. 21-22)

O velho guerreiro inimigo constrói a sua existência e a do seu povo através da palavra, através da narrativa vai tecendo a própria vida. O narrador está do lado daqueles que destruíram o poder da palavra, mas não se coaduna muito bem com esse lado, tanto que acaba desertor. Imagem semelhante é construída em *Harmada*, lá a jovem Cris ao tentar suicídio corta a própria língua para que esta pare de falar,

ou seja, para a garota, morrer é parar de enunciar a própria história, assim como foi para o velho guerreiro.

Em *A céu aberto* a guerra está quase sempre relacionada com o pai do personagem-narrador seja como presença ou como ausência. O pai é a figura belicosa por excelência: “[...] ele faria tudo que estivesse ao seu alcance para que as guerras não cessassem, sempre mais, que todos os países fossem varridos da face do planeta e que do planeta só sobrasse uma superfície amnésica e letárgica [...]” (NOLL, 1996, p. 27). Aliás, essa citação ilustra com grande precisão justamente o tipo de discussão que vinha sendo feita durante toda a exposição das idéias de Ricoeur e que se refere justamente à narrativa que se constrói via palavra e no tempo, fazendo-se vida: “Vejo nas intrigas que inventamos o meio privilegiado pelo qual reconfiguramos nossa experiência temporal confusa, informe e, no limite, muda.” (RICOEUR, 1994, p. 12). A partir do momento em que a expectativa do pai é que o mundo perca a própria história, fica clara a oposição entre ele e o velho guerreiro inimigo, detentor da memória de seu povo. Como também pode se justificar melhor a falta de identidade existente entre narrador e comunidade que o cerca, comunidade com a qual praticamente não mantém laços.

De garoto o protagonista passa a homem durante a guerra, não é exatamente um amadurecimento, é quase um envelhecimento. Finalmente, opta pela deserção, quando retalha o próprio rosto para evitar um futuro reconhecimento. Mas não é só do exército que o personagem-narrador se afasta, ele deserta da própria condição de filho, que de certa forma nunca fora de fato: “[...] eu ia fazer agora o que já pensara desde o início e me inclinei um pouco até chegar a três palmos da cara do meu pai que estava bem velho bem enrugado bem acabado e expulsei uma

cusparada que foi justo no seu olho esquerdo que não sabia se abria ou fechava com aquele cuspe encardido querendo colar na sua íris azulada de tão negra...” (NOLL, 1996, p. 63).

Esta primeira guerra acaba, mas na verdade só se sabe que acaba quando a segunda da narrativa começa. O narrador foge de todos os seus estilhaços se exilando no navio. No entanto, a falta de informações em que o comandante o deixa gera um clima de dúvida constante sobre a continuidade ou o término do conflito. Sempre incertezas:

Não foi muito depois de um desses tumultos noturnos, o alvorecer tingindo a janela de violeta, que eu vi despontar o porto de Maia, um porto que o brutamente costumava chamar de idílico para um clandestino: ali a polícia não aparece porque vive a dormir debaixo das figueiras, o andamento do dia é lento, as mulheres nos cochicham suspiros pelos cantos, e numa de suas ruas tem um córrego onde muitos param para lavar o rosto cansado e conversar um bocadinho sobre suas penas e delírios. Ali alguém novo que apareça ninguém vai pensar se é clandestino ou não, se apátrida, desertor, não conhecem as guerras, perseguições... (NOLL, 1996, p. 154)

Ao abandonar o navio novas mentiras afloram, o suposto porto idílico não é absolutamente um lugar tranquilo, em pouco tempo o personagem se vê novamente na condição de desabrigado e desprotegido.

O que fica de fato patente a essa situação e que salta aos olhos é que nada é mais assustador e caótico do que um mundo em guerra. Diante dessa circunstância nada pode ser estável ou duradouro, tudo é frágil, a começar pela existência. A partir dessas afirmações é possível dizer que, colocando o seu universo ficcional em guerra, Noll vai às últimas consequências no que se refere à precariedade da vida humana. A morte é iminente sempre, mas num conflito entre povos torna-se quase uma urgência. Pode-se dizer ainda algo de mais trágico: o passado da guerra é um acúmulo de divergências e o seu futuro próximo será a ruína. Não há que se

questionar que à ruína tudo está fadado pela própria ação do tempo, mas a guerra precipita o estado das coisas.

4.5 O CARÁTER

Será da ausência de valores que se tratará a seguir, de como o caráter dos personagens de Noll é discutível. Quando se fala em ausência de caráter é num sentido ético, pois no que se refere à caracterização todos têm seu perfil, ainda que oscilante. Busca-se discutir um pouco mais o que já havia sido colocado a esse respeito no capítulo teórico, especificamente à parte que se refere a Aristóteles, citado por Ricoeur.

Em maior ou menor grau há toda uma galeria de personagens delinquentes, envolvidos em furtos ou até mesmo em assassinatos de forma direta ou indireta. Em *A fúria do corpo*, Afrodite e o narrador assaltam um turista americano para roubar dinheiro, na luta que se trava o turista cai desmaiado, talvez morto, os assaltantes não se dão ao trabalho de checar. O caso é que a própria situação de não se importarem com a vida do turista já detecta o grau de displicência com o outro. Além do mais, o dinheiro do assalto é todo utilizado em festas durante o carnaval, o que é perfeitamente coerente dentro da dinâmica do texto, em que o casal de mendigos vive sempre em função do presente, do imediato.

O narrador de *Bandoleiros* promove duplo assassinato: o de Steve e o seu próprio. A morte de Steve é transpassada de uma total violência. A necessidade do protagonista de se livrar, de se descartar do americano é levada ao extremo da crueldade, ao mesmo tempo que caracteriza uma luta pela sobrevivência, visto que

provavelmente teria sido ele o assassinado se não houvesse sido um pouco mais hábil. Na verdade, o fecho da morte fica por conta de um grupo de crianças, dessacralizando qualquer concepção ingênua sobre a pureza e a inocência infantis. Quanto ao suicídio, é uma consequência de todo um processo de decadência que se constrói ao longo da narrativa, inclusive após o fato, pois há um enorme *flash back* depois do tiro que o narrador dá em si mesmo.

Há uma pequena inversão no que se refere à figura central de *Hotel Atlântico*, o protagonista não é o criminoso, é a vítima. Primeiramente, dois sujeitos tentam matá-lo, provavelmente por o terem tomado como uma possível testemunha de um crime praticado por eles. Depois vem a perna amputada por um médico interiorano. A amputação da perna, acompanhada aqui também de todo um processo de debilidade e depressão, acaba por levar o narrador à morte. Parece útil dizer que o texto não deixa muito claro qual motivo teria levado o médico àquela decisão tão drástica. Na verdade, aparentemente não havia nenhum motivo clínico relacionado ao paciente. O que havia era um sujeito pouco sério disposto a alçar degraus profissionais e políticos à custa da parca fama do ex-ator.

O quieto animal da esquina marca crimes sexuais. No primeiro, o narrador estupra sua vizinha e é detido. No segundo, sua vítima é Gerda, a mulher cujo marido o havia tirado da reclusão. Não se sabe o que teria acontecido com Mariana, a vizinha, após ter sido violentada. Mas Gerda, com câncer em fase terminal, no leito do hospital, morre antes mesmo do orgasmo do narrador. Isto é, o ato sexual é concluído com um cadáver - poucas vezes as aproximações feitas por Georges Bataille entre morte e erotismo ficaram tão evidentes. O caráter do personagem entra em jogo por ainda outro motivo: sua relação com Kurt - uma espécie de

responsável por ele - é envolta num clima de coisas não-ditas e até mesmo de um certo mistério. Não se sabe o motivo daquela “adoção”, mas não importa, o que faz diferença é a estabilidade e a riqueza proporcionadas pelo casal alemão. Também não importa o sem-número de coisas absolutamente estranhas que ocorrem na casa, como, por exemplo, enfrentamentos físicos entre Kurt e Otávio ou os longos silêncios que parecem absorver a todos.

É por tudo isso que denomino *O quieto animal da esquina* de um romance de formação. Mikhail Bakhtin estabelece uma tipologia do romance de educação ou de formação e, ao que tudo indica, este texto de Noll poderia ser enquadrado na seguinte definição:

O terceiro tipo de romance de formação é representado pelo tipo biográfico (e autobiográfico). Nele está ausente o elemento cíclico. A transformação se insere no tempo biográfico, atravessa fases individuais não generalizáveis. Tal romance pode ser típico, mas a tipificação desse tempo já não é cíclica. A transformação é o resultado de um conjunto de circunstâncias, de acontecimentos, de atividades, de empreendimentos, que modificam a vida. É o destino do homem que se constrói, e, ao mesmo tempo, este se constrói, constrói seu caráter. A elaboração da vida-destino se confunde com a formação do próprio homem. (BAKHTIN, 1992, pp. 238-239)

O personagem-narrador, um jovem que se torna adulto, amadurece em meio a uma atmosfera de incertezas, de uma “estabilidade intranquã” proporcionada por Kurt e Gerda. Na medida em que não identifica os reais motivos da acolhida do casal também não consegue estabelecer com ele nenhum vínculo que não seja o de levar vantagem, o de ter que se dar bem. Não é por nada que em inúmeras oportunidades sua maior preocupação é tentar perceber que atitudes Kurt espera dele para não decepcioná-lo.

Finalmente, em *A céu aberto* o protagonista rouba dinheiro do filho de Artur, hóspede na sua casa, num primeiro momento. Algum tempo depois rouba também

sua mulher e em seguida a mata. De certa forma, trata-se de um fratricídio, pois a mulher é o irmão modificado. A mulher é assassinada por asfixia, não tem tempo nem mesmo de abrir os olhos, quanto mais de falar qualquer coisa:

Já me vestira, já podia ir. Antes fui ali perto de seu corpo leitoso, hesitei em completar um gesto qualquer, como pousar a mão num seio, acho que era isso... claro, eu me lembro, puxei mesmo um impulso de dentro de mim e deitei a mão num seio sim, foi isso. Ela não despertou, apenas mexeu a cabeça e esboçou uma fala. A minha mão ia subindo pelo colo de algumas sardas, chegou ao ombro. Depois veio a minha outra mão, uma em cada ombro. Depois as duas mãos se juntaram na base do pescoço. Subiram um pouco. E apertaram com vontade. Ouviu-se um som esquisito lá dentro do pescoço. Não era um som de articular a fala, era de dilaceramento mesmo. Um fio de sangue começou a escorrer pelo canto da boca. Apalpei o dinheiro roubado no meu bolso. E fugi só com a roupa do corpo. (NOLL, 1996, pp. 138-139)

A morte dela tem a princípio um ar de gratuidade, afinal, haviam acabado de fazer sexo, ela dormia e o protagonista iria fugir, deixar o país. Também não há qualquer planejamento do crime, o narrador admite ter ciúme do tempo em que a mulher vivera com o filho de Artur, mas não há a mais remota alusão a um possível assassinato. Por outro lado, talvez essa atitude, aparentemente destituída de qualquer resolução mais elaborada, possa ser relacionada diretamente com a sexualidade. Ora, para o narrador, a mulher tinha em si o irmão, logo, manter, dar continuidade por mais tempo a um relacionamento que incluía sexo se tornara insuportável. Desde a infância existira a necessidade de evitar o outro eroticamente:

[...] e se estirava então para o meu colo, coisa que muitas vezes me chateava, aquela massa menor que eu mas não muito se enrodilhando em meu peito e barriga, tantas vezes sentado sobre o meu próprio pau como se ele não soubesse, em certas ocasiões eu sutilmente tentando defender a minha área pubiana, afastando como se distraído uma de suas pernas, a coxa, nádega, afastando com algum disfarce a mão pousada na região fronteira, mas mesmo assim podia ficar boiando em mim a sobrevida de uma pulsação perigosa[...] (NOLL, 1996, p. 24).

O momento do crime também é relevante. Foi dito anteriormente que o vestígio do cheiro do irmão, ainda que fosse presente quando percebido, não recupera nem a ele e nem ao mundo em que viveu. No entanto, é uma estranha coincidência que justamente quando a guerra - principal cenário da existência dos dois irmãos ainda crianças - é retomada, que a mulher-irmão seja assassinada. A fuga, o exílio, e o crime tentam matar definitivamente este passado que deve ser esquecido, mesmo que não o seja. Já no navio, a memória do crime é recuperada:

Olhava para fora, para aquele céu nublado e imenso que abrigava o mar... praticamente me esquecera de me sentir envolvido no assassinato dela. E será que estava mesmo?, eu era ainda o mesmo homem? Chegara ali, apertara com gana o pescoço mas precisava fugir, eu não podia parar para pensar naquilo. E será que ela morrerá mesmo? Eu vira com certeza o sangue escorrendo pelo canto da boca e os olhos que não tiveram tempo de se abrir. Hoje em dia quando penso nisso é como que anestesiado, o meu irmão claro se mistura à imagem dela, e a sensação que tenho é a de que me agradece com um sorriso firme e sincero o bem que fiz tirando dele de vez a chance de reemergir do corpo da minha mulher... (NOLL, 1996, p. 145)

O assassinato cala a mulher-irmão definitivamente e é interessante notar que é justamente pela asfixia que ele se concretiza. A mulher e, por extensão, o irmão ficam para sempre impedidos de se manifestar.

Ainda no navio, o narrador recupera a morte da mulher, mas desta vez chega a ser irônico:

Depois, ao meditar sobre isso, fiquei reforçando o pensamento de que a sua morte assim repentina ainda na flor da idade, antes do instante reservado a cada um, que uma morte como esta conseguira santificá-la pelo menos na minha memória privada, e assim eu ia costurando esses argumentos todos para que eu pudesse seguir vivendo, para que eu pudesse ainda ter algum futuro deixando o mal que por acaso tivesse praticado meio que em banho-maria, e com esse fogo baixo me vinha a impressão de ter realmente apagado tanta coisa, a bem da verdade quase tudo, para recomeçar então do zero, talvez num novo país onde me deixassem sossegado. Conseguiria?, eu perguntava para a foto daquela que fora minha mulher em dois momentos. Uma santa a quem se pode pedir uma graça, me saiu baixinho a frase, e comecei a rir. (NOLL, 1996, pp. 149-150)

Apesar do tom piegas que cerca esse excerto é possível dar um pequeno crédito e admitir que lugares-comuns são notórios quando desse tipo de recordação, principalmente numa consciência aparentemente culpada. No entanto, quando o riso surge, na última linha, tudo que havia sido dito desmorona e o piegas retorna com toda a sua força.

Em suma, todos esses textos estão repletos de crimes e de mortes praticados por seus personagens centrais, à exceção de *Hotel Atlântico*, em que o narrador é a vítima. Interessante, além da violência que transpassa todos esses episódios, é a aparente gratuidade de cada uma dessas atitudes. Nenhum dos criminosos parece ter qualquer drama maior em relação às suas práticas, todos parecem isentos da famigerada culpa que assola todo o ocidente via cristianismo.

4.6 TEMPO PRESENTE

Já se disse algumas coisas sobre a questão do presente na obra de João Gilberto Noll, no entanto, creio que este não é um veio ainda de todo esgotado. Aproximando a quase total ausência de caráter nos seus personagens com a relação já exposta do tempo do contar com o tempo contado, é necessário mencionar que, quanto mais próximas estas duas possibilidades da fusão, menos espaço haverá para o que Ricoeur chama de “ato judicatório” - já mencionado no capítulo dedicado a aspectos teóricos. Portanto, será difícil supor dramas de consciência em personagens que estão vivendo suas experiências no momento em que as narram, ou que ainda não estão contempladas com o devido distanciamento. Além do mais, fundamental lembrar que mesmo nos textos em que há clara

separação entre tempo do contar e tempo contado, repudia-se a memória, nega-se o passado.

Também se pode inferir que nesses livros em que Noll distancia enunciação de enunciado a linha é tênue. Talvez se pudesse pensar na idéia de retenção de Husserl, apresentada por Ricoeur, em que se recusa o presente simplesmente como um absoluto pontual e se fala em presente ampliado:

[...] já não se deve traçar a barra da diferença entre o presente pontual e tudo o que já transcorreu e passou, mas sim entre o presente recente e o passado propriamente dito. Isso ganhará toda a sua força com a distinção entre retenção e relembração, que é a contrapartida necessária da continuidade entre impressão original e modificação retencional. Mas, desde já, pode-se afirmar que o presente e o passado recente pertencem-se mutuamente, que a retenção é um presente ampliado que garante não só a continuidade do tempo, mas também a difusão progressivamente atenuada da intuitividade do ponto-fonte a tudo o que o instante presente retém em si ou sob si. (RICOEUR, 1997, pp. 50-51)

Ou seja, a retenção é um ainda, é uma cauda de cometa, conforme já foi mencionado anteriormente. Dentro desse espírito a distinção entre tempo do contar e tempo contado seria meramente formal, mas com quase nenhum distanciamento temporal de fato, um quase-presente ficcional. Conjecturas, pois a obra de Noll se abre de tal forma que afirmativas veementes nessa área se tornam muito arriscadas. De qualquer maneira, acho que o escritor demonstra enorme habilidade ao deixar questões como essa em suspenso.

Há mais uma coisa a ser dita sobre enunciação e enunciado. Na medida em que tempo do contar e tempo contado se fundem é o tempo do contar que se apaga. Isso reforça a diluição da memória, o seu fim. É claro que não se trata de diluição completa da memória. Conforme as duas últimas citações feitas de *A céu aberto*, o narrador recorda o crime cometido, observa-se a presença do passado, no entanto, mais uma vez, duvida-se que de fato haja existido uma mulher e/ou um irmão. Isto é,

mesmo aquilo que poderia ser considerado passado dentro da cronologia interna da narrativa é questionado. O narrador põe sob a aura da dúvida suas próprias palavras no que se refere à existência de um personagem absolutamente fundamental: a do irmão-mulher. A partir daí tudo é passível da desconfiança do leitor. De certa forma, Noll coloca à vista do leitor todo o jogo ficcional, numa atitude de verdadeira dessacralização deste jogo.

Quanto mais reforçado fica o tempo presente mais precária fica a existência dos personagens em Noll. Desenraizados e sem perspectivas de futuro, os personagens vivem sob situações limites. Sem passado e sem futuro a morte se aproxima, ela não é num amanhã distante, a morte é a qualquer momento, em qualquer lugar.

Ao abordar a datação em Heidegger, Ricoeur afirma: “[...] o tempo só se define como sistema de datas porque a datação se faz a partir de uma origem que é um ‘agora’ qualquer ; ele se define como conjunto de intervalos; o tempo universal, enfim, é apenas a seqüência (*Folge*) de tais ‘agoras’ pontuais (*Jetztfolge*).” (RICOEUR, 1997, p. 142). Bem, o calendário necessita de um referencial, que é sempre presente para que possa fazer qualquer sentido. Como os personagens de Noll se envolvem em ações de caráter individual, sem grandes marcas sociais, todo o referencial de presente se reduz às suas próprias figuras. Mesmo em *O quieto animal da esquina*, que sinaliza claramente para um contexto histórico - os sem-terra e o segundo turno das eleições de 1989 - não se pode falar em uma relação com o social mais concreta. Os sem-terra são uma ameaça meio que distante para o conforto do narrador e nem de longe ele chega a se envolver com a questão; quanto às eleições, causam-lhe admiração, surpresa, só.

4.7 A ETERNIDADE E O SER-PARA-A-MORTE

O caso é que a ausência de calendário, à exceção de *O quieto animal da esquina* em episódios bastante isolados, acarreta a ausência de necessidade de um referencial, de um “agora” pontual. Seguindo-se esse raciocínio, não é absurdo dizer que a preponderância do tempo presente nas narrativas do escritor gaúcho apontam para uma espécie de eternidade agostiniana, em que tudo é sempre presente:

A eternidade é “sempre estável” (*semper stans*) por contraste com as coisas que não são “nunca estáveis”. Essa estabilidade consiste nisto que “no eterno... nada passa, mas tudo é inteiramente presente (*totum esse praesens*), enquanto nenhum tempo é inteiramente presente”. A negatividade chega aqui ao seu ápice: para pensar até o fim a *distentio animi*, isto é, a falha do tríplice presente, é preciso poder “compará-la” a um presente *sem* passado *nem* futuro. (RICOEUR, 1994, p. 46)

Claro que a única estabilidade a que se permitem as narrativas aqui apresentadas é a do tempo presente.

Realmente Noll não desconsidera a discussão da eternidade entre seus personagens, o que chega a parecer estranho, se for levada em consideração a grande proximidade da morte em que todos vivem. No entanto, concordo com Ricoeur no que concerne à tênue linha que separa o ser-para-a-morte heideggeriano e a alma a caminho da eternidade de Santo Agostinho. Poderia dizer com maior clareza: não há linha nenhuma que separe morte de eternidade, afinal, conforme já foi dito no capítulo dedicado a teoria do filósofo francês, qual a diferença concreta entre viver num eterno presente, em que tudo permanece, e morrer?

Nesse caminho ascendente ou regressivo, uma parada no nível médio, entre a intratemporalidade e a temporalidade radical, marcada pelo *ser-para-a-morte*, parece-me da

maior importância. Por razões que diremos na ocasião oportuna, Heidegger atribuiu-lhe o título de *Geschichtlichkeit* - historicidade. É nesse nível que as duas análises, de Agostinho e de Heidegger, permanecem mais próximas, antes de divergir radicalmente - pelo menos aparentemente -, dirigindo-se uma em direção à esperança paulína, outra em direção à resolução quase estoica ante a morte. (RICOEUR, 1994, p. 129)

A única divergência entre Agostinho e Heidegger é de aparência, enquanto que aquele dá um enlevo todo especial para a eternidade, pintando-a com as tintas da grandiloquência, o filósofo alemão apresenta a morte em preto e branco e não como um futuro distante, mas como uma presença constante, para ele a morte não é algo que nos espera ao fim de um caminho, a morte é algo que pode nos assaltar a qualquer momento e vivemos sob esse jugo, inclusive sob o jugo de afastá-la discursivamente do nosso dia-a-dia. A grande ironia é que quanto mais se afasta a morte da vida, discursivamente falando, mais presente ela se torna, ou seja, dissimular uma presença pode destacá-la.

Voltando a Noll: é provável que seja em *Harmada* que se tenha a melhor performance sobre a questão da eternidade. A jovem atriz Cris interpreta seu primeiro papel: "A peça, um monólogo de um autor mexicano, falava de uma mulher enlutada por acreditar com ódio e desespero na eternidade. Isto, ela não se cobria de luto no corpo e na alma pela morte de alguém, pela finitude de um ser, não: o seu luto ao contrário expressava a tristeza pela dura, descomunal herança da eternidade." (NOLL, 1993, p. 71).

Note-se que a eternidade pesa sobre esse personagem exatamente da mesma forma que culturalmente se costuma marcar o ritual de dor diante da morte. Essa citação corrobora com tudo que foi dito sobre a aproximação entre Agostinho e Heidegger no que se refere à discussão entre eternidade e morte. Ambas são tão parecidas, apesar de aparentemente ser um impropério tal afirmativa, que a atitude

do personagem de Cris diante da eternidade é idêntica à da morte. Ou seja, o luto com o qual o personagem se veste representa toda a sua dor diante do “para sempre” da eternidade.

Em *A Céu aberto* esse tema é retomado: “Quando alcancei o alto da torre vi que ao meu lado havia outra sentinela, quase o meu avesso de tão loiro e imberbe. Ele disse que o outro tinha morrido. Falei que já sabia. Ele argumentou que a morte um dia acaba, é só a gente perseverar na guerra, não arredar pé que um dia se verifica que o inimigo sumiu que nem pó e que então haverá só a gente com o destino livre da sujeira daqueles caras lá.” (NOLL, 1996, p. 46). Apesar de não haver uma menção mais objetiva à eternidade é possível identificá-la pelo fato de que aqui a morte está no outro, é o outro que está sujeito à morte, é o outro que será exterminado na guerra. O evidente processo de alteridade afasta a morte do exército da sentinela e a coloca numa confortável situação de simplesmente esperar o tal dia em que o inimigo acabar. Visto que a sentinela não cogita da possibilidade de perder a guerra, fica evidente que também não há para ela a possibilidade - bastante natural, inclusive - de morrer. Isso coloca a sentinela num eterno presente, ou seja, não é levada em consideração qualquer interrupção na sua vida. O narrador não se apresenta de forma muito diferente da do seu companheiro:

[...] quem sabe o meu silêncio pedisse para aderir de coração àquela espera enfadonha da batalha, depois me subjugar à luta encarniçada, me ferir, virar herói de guerra, mesmo que me faltando um braço uma perna, a mente arrasada por inomináveis recordações - e no fim um mimo feito de dentes alvos e peito farto, é... uma mulher toda apetitosa debruçada sobre o meu tronco despedaçado e coberto de medalhas em cima do leito de uma enfermaria eterna... (NOLL, 1996, p. 47).

Novamente se tem concordância com o pensamento de Ricoeur no que se refere à proximidade entre Agostinho e Heidegger. Afinal, a enfermaria eterna coloca

o narrador exatamente na situação de um morto, apesar do aparente estado de imortalidade que a tranquilidade da cena possa sugerir. Em contrapartida, retomando a idéia já exaustivamente contemplada de que a narrativa é protetora do esquecimento da morte, é coerente afirmar que, nessa medida, supõe-se a presença da eternidade em toda e qualquer história, ao menos no que se refere à pretensão de reter uma história.

A constante errância a que são sujeitos os personagens de Noll também confirma a presença da eternidade na sua obra. Seres que não têm casa, sem referência familiar ou social, mais do que soltos *no* mundo, soltos *do* mundo. O pouso é a rua em *A fúria do corpo*, ou um hotel em *Hotel Atlântico*, ou uma casa para sempre estranha - *O quieto animal da esquina* -, ou o campo de batalha - *A céu aberto*. Neste universo não se pode parar nunca. O professor Paulo Venturelli identifica claramente essa errância dizendo que o escritor gaúcho “[...] envolve suas tramas com andarilhos em travessias perpétuas - o *perpetuo mobile* a condensar o homem em andanças sem fim, nas quais não é livre, porque não tem motivos nem objetivos, e de cujo contexto não pode sair, porque parece movido pela *moira*, em nome de uma falha trágica que nunca logramos precisar.” (VENTURELLI, 1997, p. 17).

O personagem do padre, do qual o irmão do narrador de *A céu aberto* era coroinha, trama contra a morte deitando-se todas as noites num caixão numa posição e situação dignas de qualquer velório, inclusive no que concerne a uma certa atitude reverencial executada pelo garoto coroinha. O interessante é que nessa performance mortuária é a eternidade que é buscada: “Tudo aquilo que o meu irmão falara sobre o exercício noturno do padre na aproximação da tal velocidade

paralítica começou naquele momento a me provocar engulhos. O corpo escondido naquele caixão de terceira pensara astuta e arrogantemente que arquitetava sua própria eternidade com as palavras mais faustosas que conseguira encontrar.” (NOLL, 1996, p. 72). Novamente Agostinho e Heidegger se aproximam. Novamente eternidade e morte se encontram, pois é, naturalmente, na morte que o estranho padre se perde na busca pelo eterno.

4.8 TEMPO PASSADO

Já se viu a importância do presente na obra do escritor gaúcho, tanto como recurso narrativo, num sentido técnico, como as implicâncias de significado que isso espalha por todo o contexto, inclusive numa relação bastante objetiva com a eternidade. Agora é o momento de se voltar ao pretérito, nas suas nuances. Aliás, é bom que se diga logo que, enquanto o tempo presente é o todo iluminado o mesmo não é possível de ser afirmado sobre o passado, constantemente envolto em brumas, dissimulado por uma negação às vezes quase violenta, uma recusa à confiança. De todos os textos será em *A fúria do corpo* que isso ficará mais patente. O narrador constrói sua história como se tivesse uma câmara na mão ou como se, num sentido metalingüístico, brotasse na primeira página do romance e finalizasse na última. Ou seja, sua história é o durante do livro e se o tempo do contar pode ser visto como equivalente ao tempo da leitura empreendida, isso significa dizer que o protagonista existe como um personagem de cinema - por esse ângulo, a mais realista das artes. Isso, é claro, se se pensar outra vez na fusão entre o tempo do contar e o tempo contado, fusão que brota a partir do uso do presente.

Porém, eventualmente alguns restos de memória como que vazam da mente do narrador, mente que alucinada vive o presente com o desespero de quem sabe estar constantemente no limite da existência. Essas rápidas emanações do passado vêm construídas precisamente da forma clássica como Agostinho definiu o presente do passado, ou seja, o pretérito que flui a partir do presente:

Foi, talvez, por essa época que, num passeio solitário pelos confins do imenso jardim do internato, eu descobri Afrodite. Estremunhado pela dor de pertencer ao internato divisei entre árvores o velho poço que desconhecia até ali, e uma menina de vestidinho branco encostada no poço me chamava com o dedinho, a menininha sorrindo como a imagem de um oásis. O encontro foi cândido: baixei a cabeça, vi meu corpo que se arregimentava dos atributos masculinos - sutil proeminência na virilha, nas pernas emergindo penugem castanha - e pedi que ela girasse pra que eu pudesse admirá-la em conjunto. (NOLL, 1989a, p. 207)

Ainda que sejam eventuais, o fato é que há um arcabouço de lembranças que rodeiam o narrador e sua namorada Afrodite. No entanto, a recusa em mergulhar nisso que se foi e que não pode ser mais do que lembranças chama a atenção. As rápidas cenas que vêm à tona não deixam transparecer de forma alguma qualquer dor ou trauma em especial. Ao contrário, do ponto de vista prático, ou burguês, ou qualquer outra coisa que se queira, o passado surge de maneira muito mais atraente do que o momento atual da narrativa. Ao menos os personagens não têm aquele ar de caídos no e do mundo, talvez por serem crianças. A infância passada num colégio lhes dá uma aura de ligação com o mundo. Há uma insinuação, que vem da leitura e não do texto, que diz que uma criança precisa de alguém que a coloque num colégio e que o pague. Naturalmente que há nisso toda uma gama de experiência de vida que me faz - e que provavelmente faz a muitos outros - ler o romance dessa forma. Essa experiência de vida é aquela mesma da qual falava Ricoeur em *Mimese I*: "Qualquer que possa ser a força de inovação da composição

poética no campo de nossa experiência temporal, a composição da intriga está enraizada numa pré-compreensão do mundo e da ação: de suas estruturas inteligíveis, de suas fontes simbólicas e de seu caráter temporal.” (RICOEUR, 1994, p. 88).

A negação do passado num texto como *A fúria do corpo*, que se pauta sobretudo pelo imediato, faz com que o tempo presente fique ainda mais ressaltado na medida em que se torna o centro irradiador de toda a narrativa. É óbvio que se pense no narrador como estando no presente, no tempo do contar, o que não é tão óbvio assim é que o tempo contado também esteja no presente e que esse narrador seja o ator instantâneo daquilo que conta. Como a ação é muito forte na nossa cultura - outra vez *Mimese I* - a possibilidade de reflexão do narrador se esvai. De certa forma, o próprio narrador se esvai, perde-se o distanciamento suposto entre ele e a história que é contada. Por isso que se insiste em usar a expressão personagem-narrador ao invés de narrador-personagem.

A relação com o passado é sempre tumultuada em João Gilberto Noll. *Rastros do verão* não é exceção, mas tem marcas singulares. Há um homem adulto em busca do seu pai. Esse homem apresenta uma relação dificultosa com sua história, talvez advenha justamente daí a necessidade do reencontro com a figura paterna, a figura geradora: “Senti um calafrio, como se uma nuvem tivesse passado por dentro do meu corpo, gelada e instantânea. Eu andara esses anos todos por aí, e que história pessoal eu poderia contar? Por essa geografia rarefeita quem tinha gerado comigo alguma memória duradoura?” (NOLL, 1990, p. 22). Neste momento do texto o encontro com o passado é uma necessidade, é quase um sinal de apaziguamento. No entanto, o narrador não revê o pai, procura-o em vão, como

numa representação suprema da impossibilidade de recuperação de algo que já acabou, que já passou. Finalmente, o personagem parece se adequar com tranquilidade a ausência do pai-passado: “Se o meu pai estava vivo ou não, a quem poderia verdadeiramente preocupar se não a ele próprio? E senti como que um grande amor pelo abandono de cada um.” (NOLL, 1990, p. 93).

Harmada é um texto que se constitui de forma bastante diversa de *A fúria do corpo*, por exemplo. Mesmo que ambas as narrativas se emoldurem dentro do tempo presente, suas relações com o passado são bastante distintas. O imediato é muito forte em *Harmada*, todavia, trata-se de um romance que se volta sobre as origens, sobre a fundação, como deixa claro Flora Süssekind na resenha crítica constante na orelha de capa da edição aqui trabalhada.

Na verdade, são duas histórias que correm em paralelo: a da origem do povo de Harmada, a capital de um país ficcional, e a da origem do protagonista, envolto num passado ligado com o teatro que é abandonado aparentemente e então retomado no final do texto e de certa forma no final da vida, visto que muitos anos se passaram. Disse que o teatro é só aparentemente abandonado em função do enorme número de cenas em que o narrador desenvolve ações performáticas no transcorrer de toda a narrativa, sua atitude de contador de histórias no asilo é um exemplo.

Em *Harmada* se mantém esse gesto de repulsa em relação ao passado, no entanto, há uma invasão constante das coisas que se passaram na vida do personagem-narrador. O que mais salta aos olhos é sem dúvida o lado artístico, o da representação, mas não é só, a relação com Cris, filha de Amanda, também uma atriz, corrobora com essa afirmação. O protagonista conhece Cris bebê e depois a

reencontra na adolescência. Nesse reencontro o passado com Amanda volta à tona, ainda que definitivamente imersa na memória, ela retorna como presente do passado. Enquanto isso, Cris, destituída da função de filha, pois sua mãe possivelmente havia morrido num terremoto no interior do país, encontra um novo pai, que nunca existira. Como a paternidade pressupõe um conhecimento anterior, narrador e Cris necessitam construir um passado em comum e as suas habilidades natas de atores lhes são bastante favoráveis na lida de mais essa representação:

- A minha mãe morreu meses depois de eu nascer, e o meu pai me criou sozinho. Ele me levava para os teatros, me deixava dormindo nos camarins, ele conta que entrava em cena temeroso de ouvir o meu choro. Muitas viagens fizemos, eu sempre com ele, por cidadezinhas poeirentas, sabe Deus por quantos buracos fomos juntos.

- Lembro de uma vez no palco - falei - em que eu fazia o papel de Barba Ruiva, quando ouvi, entre uma fala e outra, o choro dela. Lembro que comecei a suar desenfreadamente, tudo em mim tornou-se aquoso, e eu sem saber o que fazer. Até que depois, uns dez, quinze minutos depois, quando eu saía de cena por alguns segundos, corri até o camarim... e ela já dormia. (NOLL, 1993, p. 87)

Interessante é que justamente numa entrevista é que a garota passa a assumir o papel de filha. Ou seja, há uma platéia pressuposta por trás da reportagem, gente para assistir ao espetáculo. Quanto ao narrador, ele cumpre seu papel de pai na construção desse passado e a cumplicidade-ludicidade que se estabelece no diálogo torna-se elemento de grande aproximação entre ambos.

Mas e a literatura de fundação no sentido da retomada às origens de um povo? Claro que *Harmada* não poderia ser um romance que seguisse qualquer normalidade no que concerne à tradição. À medida que o narrador vai reescrevendo seu passado pessoal há uma volta à capital do país, espécie de centro irradiador e receptor de uma nação. É preciso que se diga que não é num círculo que se pensa. Volta-se a um passado que já não é, dele só restam vestígios e nem o narrador, após seus inúmeros renascimentos no decorrer da história, simbolizados por água e

lama, pode ser considerado o mesmo homem que saíra da cidade há mais de vinte anos.

Harmada começa com a presença de um garoto e termina com outro. Ambos podem ser vistos como recondutores à infância, à casa, à origem e, claro, ao passado. O último garoto leva o narrador a Pedro Harmada, o fundador da cidade. No entanto, há de se dizer que esse não é reconhecido e o constrangimento causado pelo encontro inusitado deixa isso claro:

Da boca não me saía palavra. Eu parecia ter me contaminado pelo silêncio do garoto.
 - Sim? - o homem perguntou mais uma vez.
 Eu e o garoto nos olhamos. Percebi que dele não viria socorro que me pudesse mostrar o que pensar, dizer.
 - Sim, sou Pedro Harmada - o homem falou abrindo mais a porta. (NOLL, 1993, p. 126)

Novamente um narrador - como em *A céu aberto* - que tem dificuldade em se identificar com o próprio povo, com a própria comunidade, ainda que seja capaz de recuperar sua história:

Levanto as mãos com vontade. Inicio os sinais: conto para o garoto que hoje é o aniversário de Harmada.
 É a data em que um homem chega de barco numa praia.
 Este homem vem de uma guerra ferido num dos braços.
 Ele sai do barco segurando o braço ferido e cai de joelhos. Gotas de sangue na areia.
 Ele pensa: nestas terras daqui vou fundar uma cidade. Vou me unir à primeira mulher que encontrar, se for criança espero ela crescer para gerar comigo, é preciso apenas que seja uma mulher e que eu a pegue algum dia em idade de procriar.
 O sol era mais ou menos este de agora, a manhã ficando madura, e o homem olha para o alto, quase afoga a visão no sol. No ponto de perder o equilíbrio na vertigem dourada, ele se levanta.
 Eu sou Pedro Harmada, grita esperando que alguém o escute.
 Eu vou subir aquele morro, ele diz.
 E finca no topo do morro uma baioneta solta que lhe restou da guerra. (NOLL, 1993, pp. 124-125)

Como já foi dito anteriormente, *A céu aberto* constitui o melhor exemplo de autobiografia ficcional em Noll por conta do período temporal que abrange: da

infância a meia-idade do narrador. Pouco se sabe do que haveria acontecido ao garoto antes da página inicial do livro, nenhuma menção à mãe, por exemplo. Sendo assim, é através do fluxo da narrativa que o passado vai se construindo. Isto é, torna-se passado aquilo que já se leu, presente o que está sendo lido e futuro o que virá a ser lido. Mas tudo apenas em termos, pois em *A céu aberto* é feita uma diferenciação entre tempo do contar e tempo contado, ainda que tênue. Ou seja, o narrador estaria no presente e o seu personagem no passado. No sentido de voz narrativa isso fica claro, o que não fica claro é o ponto de vista, o “da onde” a história flui? Na verdade, esta me parece uma pergunta sem resposta, ou melhor, o vago é a resposta. Na medida em que se está diante de uma espécie de romance poliédrico, em que as variantes surgem justamente a partir dos diferentes possíveis pontos de vista a serem adotados, torna-se absurdo que se fixe o ponto de vista do narrador num único lugar, seu ponto de vista é caleidoscópico. Haja vista a questão do irmão que virou mulher, ou da mulher que nunca foi o irmão, ou do irmão que morreu na guerra, ou do irmão que nunca existiu. Porém, quanto à existência do irmão, há um ponto que merece ser considerado: ele vive na memória do narrador sem qualquer dúvida, ele possui uma história que é inegável, fruto de invenção ou não.

O filho de Artur, rapaz com quem se envolve o narrador, é dramaturgo e se põe a imaginar suas peças:

O rapaz ali, ainda em suas últimas andanças pela Suécia antes de retornar de vez, dando passos à minha volta, cuspidando às vezes - olha, disse ele, estou prevendo um grande acontecimento para este ano, veja só: escrevo uma peça sobre dois idiotas que se encontram uma noite. Um perdeu a memória de si mas guarda na mente todos os acontecimentos do mundo, é um arquivo secreto que o envelhece no mínimo dez anos... o que o envelhece não é exatamente o fato de guardas na mente todos os acontecimentos do mundo, o que o envelhece é levar tudo isso em segredo para os outros não o assaltarem no desejo de escavar sua memória até a rapina total de seus tesouros. Agora, é um homem que nada lembra de si mesmo, nem nome, local de nascimento, filiação, se teve ou tem amores, como ganha a vida, se já esteve preso, et cetera, et cetera... O outro, o contrário: não tem memória

do mundo, ou seja, de nenhum acontecimento público. Mas se alguém lhe perguntar como foi *o dia lá na primeiríssima infância em que a ponta do lápis penetrou sem querer na sua pele deixando extravasar um pontinho de sangue*, ele dará a data completa do caso, com quem se encontrava, em que posição no instante estava o sol, se doeu um bocadinho, o algodão manchado de sangue dentro do lixo, cascas de laranja em torno, um pedaço apodrecido de cenoura, o cheiro forte que vinha lá de dentro, tudo, tudo que possa completar mais este quadro de exaltação de seu universo íntimo. (NOLL, 1996, p. 99)

A memória, individual ou coletiva, ganha tintas fortes. Aquele que se ocupa da história mundial perde a referência da própria história, enquanto que para o que só tem lembrança de si são os fatos gerais que se perdem, que não são retidos. Mas o que fica patente é o desvelamento do ato criador. Afinal, memória individual ou pública não importa, pois ambas são sobretudo ficcionais.

Voltando ainda uma vez à questão da voz, que para Ricoeur está relacionada com o “quem” narra e com o tempo, é preciso lembrar da idéia de retenção de Husserl, que englobaria o presente pontual ou o “ponto fonte” e um passado recente, a já mencionada cauda do cometa. Por isso foi dito que a linha divisória entre tempo do contar e tempo contado em *A céu aberto* pode ser tênue. Há uma nítida diferença, mas de quanto tempo se fala? Isto é, quanto tempo separa narrador de personagem? Novas perguntas sem respostas evidentes, pois não há um narrador que se identifica claramente. Ele narra a própria história, mas ao *quando* da história em relação ao *quando* do tempo do contar não se tem acesso.

4.9 TEMPO FUTURO

Em geral, a obra de Noll não traz em si qualquer otimismo, afinal, o fato dos personagens aparecerem meio caindo do mundo não pode apontar para qualquer expectativa agradável. Além do mais, o futuro não é ano que vem, mês que vem, ou nem mesmo amanhã, o futuro é próximo, é daqui a pouco. Há de se levar em consideração o baixo poder de interferência que os personagens têm sobre suas vidas. Seres constantemente entregues à deriva não estão preocupados em dar um rumo a nada. Por exemplo, o narrador de *A céu aberto* em criança fica sujeito ao ritmo da guerra; depois de casado fica sujeito às decisões da mulher que resolve ter um filho, que depois resolve abandoná-lo, que depois resolve voltar; enfim, quando foge no navio, fica sujeito ao comandante e aí a deriva é literal.

A falta de crença no futuro se evidencia de forma especial em *Bandoleiros*. A companheira do narrador está envolvida na Sociedade Minimal, seus pressupostos são de forma geral aqueles que costumam nortear as sociedades utópicas e cuja espinha dorsal consiste em enquadrar o mundo inteiro, isto é, todos serão minimais. O descrédito do narrador é evidente, há um tom de ridículo em tudo que é dito a respeito das minimais impossível de não ser percebido. Mesmo porque, quando as moças diretamente envolvidas na futura revolução manifestam-se é sempre de maneira estereotipada e repleta de chavões.

Outra questão recorrente na obra de Noll é a de geração, ou melhor, a de diferentes gerações. É freqüente haver personagens bastante afastados em termos de idade. Assim ocorre em *A fúria do corpo*, romance no qual o narrador se envolve com um garoto traficante. *Rastros do verão* tem um adulto que também estabelece

uma relação com um garoto. Em *O quieto animal da esquina* há uma inversão de papéis: o garoto é o narrador e o velho é o personagem. Outra diferença acontece em *Harmada*: volta-se à figura do adulto no narrador, mas é com uma garota que ele se relaciona. Ainda adolescente, o narrador de *A céu aberto* se envolve com o pederasta Artur, velho amigo de seu pai.

Ricoeur faz essa discussão da geração a partir de uma série de teóricos, observe-se o que diz a propósito de um deles, sendo que, na verdade, os demais não se opõem, mas apenas se complementam:

Pertencem à “mesma geração”, segundo Dilthey, contemporâneos que foram expostos às mesmas influências, marcados pelos mesmos acontecimentos e pelas mesmas mudanças. O círculo assim traçado é mais amplo do que o do nós e menos vasto do que o da contemporaneidade anônima. Essa pertença compõe um “todo” em que se combinam uma *bagagem* e uma *orientação comum*. Recolocada no tempo, essa combinação entre influências recebidas e influências exercidas explica o que faz a especificidade do conceito de “seqüência” de gerações. É um “encadeamento” oriundo do cruzamento entre a transmissão da *bagagem* e a abertura de *novas possibilidades*. (RICOEUR, 1997, p. 189)

A constância na diferença entre gerações é nítida nos textos do escritor gaúcho. Mas a constatação desse fato tem como único objetivo levantar outra discussão: a da herança, estabelecida por Ricoeur a partir de Heidegger e que também já foi tratada no capítulo teórico do presente trabalho. A questão é que a diferença de gerações não impede uma relação de troca entre todos esses personagens acima citados, seja dos mais velhos para os mais jovens, seja destes para aqueles. No entanto, para Heidegger é somente de mim para mim que me transmito, o filósofo francês contesta: “Será verdade, porém, que se transmita uma herança de si a si mesmo? Não é ela sempre recebida de um outro?” (RICOEUR, 1997, p. 126).

A troca entre gerações resgata um pouco os personagens de Noll de sua condição de esterilidade, principalmente porque há sempre algo de sexual acontecendo. Em *O quieto animal da esquina* o narrador não faz sexo com Kurt, mas faz com Gerda, sua mulher. Em *Harmada* o narrador não faz sexo com Cris, mas o fizera com Amanda, sua mãe. Finalmente, em *A céu aberto* o protagonista não faz sexo com Artur, mas diz claramente ao leitor sentir vontade e acaba concretizando seus desejos com o filho do pederasta.

O que possibilita e torna quase urgente a troca entre as gerações é o ser-para-a-morte que a todos constitui, é assim que os vivos vão tomando o lugar dos mortos. Mas se há uma idéia de futuro forte o bastante neste por-vir, representado pelas novas gerações, também é claro que nada seria viável sem o ter-sido, isto é, sem o passado. Além do mais, esta sucessão estará sempre sujeita a uma interrupção: a morte, como ocorre com o garoto traficante em *A fúria do corpo*.

Muitas coisas já foram ditas sobre a morte em momentos anteriores, mas creio que falta falar um pouco sobre essa relação com o futuro. Como foi comentado a partir de Ricoeur, Heidegger discute a questão do tempo inicialmente pelo futuro. Visto que todo o ser é ser-para-a-morte, a totalidade desse ser está no futuro, na morte é que ele se completa. Como a morte é uma constante na obra de João Gilberto Noll - não apenas pelas que se concretizam, mas sobretudo pelas que são iminentes, iminência percebida através da enorme fragilidade e precariedade que norteiam todos os seus personagens - fica patente que o futuro, como foi dito anteriormente, não é o ano que vem, o futuro é daqui a pouco. Isto é, um quase-presente que aponta para a expectativa e não para a memória, como em Husserl. Dessa maneira, a morte se presentifica e os personagens são obrigados a conviver

com uma constante falta de sentido, pois sobra pouco a fazer diante de tanta fragilidade e de um futuro que pode ser a qualquer momento.

5 CONCLUSÕES

É o momento de se pesar e medir o que foi apresentado, os resultados. Tem-se a sensação de se ter virado e revirado a obra de João Gilberto Noll e de ainda assim não se ter chegado exatamente a um fim, provavelmente porque ela continua aí para ser lida e ser descoberta, protegida do esquecimento e da morte pela palavra - e pela qualidade, é claro.

Mas vamos ao ponto: este estudo iniciou-se pelos textos de ficção. Em termos, pois de certa maneira se iniciou antes deles, foi nas experiências da leitora, quando foram selecionados os objetos a sua volta, que tudo começou. O primeiro impacto não foi agradável. Somente após reflexões e revisões tornou-se possível ler Noll com cumplicidade, com carinho por esses personagens esquizóides.

O tempo enquanto linha teórica veio depois, mas como interesse pessoal já havia se revelado há muito. Os três volumes que compõem *Tempo e narrativa* foram vitais, esta obra me permitiu vislumbrar aspectos relacionados ao tempo que não seriam percebidos anteriormente. Aliás, como uma coisa leva a outra, muitos outros textos relacionados ao tempo foram lidos durante o desenvolvimento desta pesquisa, inclusive alguns citados por Ricoeur, como Agostinho e Heidegger, por exemplo.

Não era prático que se fizesse uma análise de uma obra que vem sendo produzida desde o início da década de 80 sem que se voltasse para a crítica já escrita a seu respeito. Erotismo e pós-modernismo são os elementos mais citados, via de regra, nas dissertações aqui apresentadas. Visto que, especialmente no que

se refere ao pós-modernismo, é necessário fazer toda uma contextualização dentro da literatura brasileira, o presente estudo isentou-se de tratar da questão por entender que este ponto já está contemplado.

Descobriu-se que tempo não é só relógio, não é só presente, ou passado, ou futuro. As investigações em relação ao narrador e ao nome comprovam que as suas imbricações são muito mais sutis. O mesmo se pode dizer do exílio e da errância, aparentemente afastados da temporalidade, mas após um olhar mais detido vai se percebendo que o processo de ruína por trás não se constrói em outro “lugar” que não no tempo. Já a morte deixa suas ligações mais claras, possivelmente por se tratar de um limite. Além de todas as mortes disseminadas ao longo da obra de Noll, tem-se a guerra em *A céu aberto* colocada de forma crucial, pois diante desta situação a morte se torna de uma evidência tal que impossibilita qualquer dissimulação, normalmente presente no nosso discurso diário.

Também tratou-se do caráter para demonstrar como ele se constrói no tempo e como sua ausência, num sentido ético, faz com que os personagens cometam crimes, alguns assassinatos, inclusive. Novamente a presença da morte.

Ao longo da escrita, tentou-se evitar repetições desnecessárias, assim, quando se abordou determinada questão relacionada ao presente no item narrador a mesma não foi retomada, no máximo de forma parcial, quando se passou ao item tempo presente. Aliás, a força desse tempo abafa em muito os demais. A recusa constante da memória e, conseqüentemente, do passado, bem como a ausência de perspectivas e de expectativas se coadunam com a urgência em que vivem os personagens de Noll.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

De João Gilberto Noll:

- 001 NOLL, João Gilberto. *O cego e a dançarina*. 3. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- 002 _____. *A fúria do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- 003 _____. *Bandoleiros*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- 004 _____. *Rastros do verão*. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.
- 005 _____. *Hotel Atlântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- 006 _____. *O quieto animal da esquina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- 007 _____. *Harmada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- 008 _____. *A céu aberto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

Sobre João Gilberto Noll:

- 009 ABREU, Caio Fernando. Paixão da escrita. *Veja*, 16 dez. 1981.
- 010 _____. Entre paredes de vidro. *Isto é*, 03 jul. 1985.
- 011 AJZENBERG, Bernardo. Volume expõe decantação estilística de Noll. *Folha de S. Paulo*, 13 dez. 1997. Ilustrada.
- 012 ALVES, Regina Célia dos Santos. A focalização e o absurdo existencial em *Hotel Atlântico*, de João Gilberto Noll. In: X Seminário do CELLIP (1996). *Anais*. Londrina: CELLIP, 1996. p. 297-304.
- 013 ANDRADE, Fábio de Souza. A ficção refém da alegoria. *Folha de S. Paulo*, 12 jan. 1997. Mais!

- 014 BAIRÃO, Reynaldo. Fantasmas deste mundo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 2 abr. 1989.
- 015 BUENO, Eduardo. Sob o império do corpo. (orelha de capa) In: NOLL, João Gilberto. *Rastros do verão*. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- 016 CALIRMAN, Claudia. O profissional Noll. *Isto é/Senhor*, 19 abr. 1989.
- 017 CARVALHO, Luiz Fernando Medeiros de. O leitor e a crise do grande relato. *Cadernos Pedagógicos e Culturais*, Niterói, v. 4, n. 2, v. 5, n. 1-2, p. 103-110, jan.-dez. 1996.
- 018 CASTELLO, José. Os anos 80 deram romance? *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 fev. 1988. Idéias.
- 019 _____. Noll joga tudo na inspiração. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 10 jun. 1988. Caderno B.
- 020 _____. Noll golpeia os leitores com seu olhar. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1 abr. 1989. Idéias.
- 021 _____. Esquinas do beco sem saída. *O Estado de São Paulo*, 26 out. 1991. Cultura.
- 022 CÉSAR, Guilhermino. **A fúria do corpo**. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 16 jan. 1982. Letras e livros.
- 023 CONTI, Mauro Sérgio. Voz enfurecida. *Veja*, 17 jul. 1985.
- 024 COUTINHO, Edilberto. Caminhos de lirismo e violência. *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 set. 1989. Livros.
- 025 D'AMBRÓSIO, Oscar. Noll: estilo cinematográfico. *Jornal da Tarde*, 30 ago. 1986.
- 026 ESPÍNOLA, Adriano Alcides. *Corpo e transgressão no romance pós-*

- moderno. Uma leitura de A fúria do corpo e Bandoleiros*. Rio de Janeiro, 1989. Dissertação de Mestrado - UFRJ.
- 027 FISCHER, Lionel. Uma dança macabra e fascinante. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 dez. 1989.
- 028 GAMA, Rinaldo. Tão rápido quanto os últimos duelos. *Folha de S. Paulo*, 14 jul. 1985. Ilustrada.
- 029 GIL, Fernando C. Não como farsa, mas tédio. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, n. 64, p. 136-137, jun. 1986.
- 030 GONZALEZ, Maria. Caos contido. *Isto é*, n. 1428, p. 76, 12 fev. 1997.
- 031 HARDMAN, Francisco Foot. O quieto animal da esquina. (orelha de capa) In: NOLL, João Gilberto. *O quieto animal da esquina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- 032 HOLANDA, Gastão de. Textos curtos, densos. E sempre originais. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 19 jul. 1980.
- 033 HELENA, Lúcia. Fantasmas incômodos. *Revista Fatos*, jul. 1985.
- 034 KAPLAN, Sheila. **Bandoleiros**, entre Boston e Porto Alegre. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 jun. 1985.
- 035 MAINARDI, Diogo. Palavras ao vento. *Veja*, p. 102-103, 29 jul. 1992.
- 036 MAGALHÃES, Maria Flávia Armani Bueno. *João Gilberto Noll: um escritor em trânsito*. Campinas, 1993. Dissertação de Mestrado - UNICAMP.
- 037 MARTINS, Ivan. Sonata triste. *Veja*, 1986.
- 038 MARTINS, Marília. Vivendo ao léu. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 nov. 1991. Idéias.
- 039 MENEZES, Carlos. O confronto de duas culturas em **Bandoleiros**, romance

- de Noll. *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 jun. 1985.
- 040 MORICONI, Italo. Tentando captar o homem-ilha. In: *Matraga*. Rio de Janeiro: UERJ: IFL. vol. 1, n. 213, mai/dez. 1987.
- 041 NEVES, Rejane de Castro. *Espaço em aberto na narrativa atual. O exemplo de Hotel Atlântico*. Rio de Janeiro, 1990. Dissertação de Mestrado - PUC.
- 042 NOLL, João Gilberto. A busca do romance sinfônico. *Leia*, n. 100, fev. 1987. Entrevista.
- 043 _____. Sonhar é preciso. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 jul. 1988. Idéias. Entrevista.
- 044 _____. Na fúria do corpo da linguagem. *Jornal de Brasília*, 31 mar. 1989. Entrevista.
- 045 _____. Um dedinho de prosa para Noll e Sant'Anna. *O Estado de São Paulo*, 1 abr. 1989. Caderno 2. Entrevista.
- 046 _____. Meu tema é o homem avulso, diz Noll. *Folha de S. Paulo*. 16 nov. 1991. Letras. Entrevista.
- 047 _____. Ilusões perdidas de João Gilberto Noll. *Jornal da Orla*, Rio de Janeiro, 24 nov. 1991. Caderno Especial. Entrevista.
- 048 _____. Por mares de águas revoltas. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 21 abr. 1997. Caderno G. Entrevista.
- 049 _____. Gosto das coisas que geram inquietude. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 set. 1997. Idéias, n. 570, p. 6.
- 050 _____. A literatura, às vezes, é uma voz embriagada que canta. *Copo de Mar*. Entrevista. Internet.

- 051 ORSINI, Elisabeth. A chama acesa. *Jornal do Brasil*, 29 abr. 1989. Caderno B.
- 052 PAULA, Margareth de. Noll lança hoje **Hotel Atlântico**. *Zero Hora*, Porto Alegre, 26 mai. 1989.
- 053 PAULA, Maria José Angeli de. Entre o perene e o fugaz: a modernidade armada de João Gilberto Noll. In: *Literatura e diferença*. IV Congresso Abralic. Anais. São Paulo, 1994. pp. 695-698.
- 054 PERKOSKI, Norberto. *A transgressão erótica na obra de João Gilberto Noll*. Santa Cruz do Sul: Editora da Universidade de Santa Cruz do Sul, 1994.
- 055 _____. A transgressão erótica na obra de João Gilberto Noll. *Ensaio*, Porto Alegre, n. 9, p. 176-183, 1996.
- 056 PESSOA, Isa. Para não morrer na praia. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 abr. 1989.
- 057 PIRES, Maria Isabel Edom. Roteiro de um narrador embriagado. *Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, ago. 1997. Internet.
- 058 PONTES, Mário & REIS, Ney. As ficções que o Brasil vai ler na recessão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 abr. 1990. Idéias.
- 059 RIBEIRO, Léo Gilson. João Gilberto Noll: um clarão de lucidez em anos de treva. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 16 ago. 1980.
- 060 _____. Um caso de inaptidão literária. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 7 jul. 1990. Caderno de Sábado.
- 061 RODRIGUES, Maria Isaura Pereira. Aspectos metalingüísticos do discurso ficcional de "O cego e a dançarina". In: IV Congresso Abralic. *Literatura e diferença*. Anais (1994 : São Paulo). Anais. São Paulo , 1994. pp. 691-

694.

- 062 SANTIAGO, Silvano. O evangelho segundo São João. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- 063 _____. A gargalhada imprevista diante da morte. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 8 abr. 1989.
- 064 SANTOS, Josalba Fabiana dos. Personagem, persona, pessoa. *Revista Letras*, Curitiba, n. 48. No prelo.
- 065 SILVA, Deonísio da. Noll, bem melhor como contista. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, n. 47, p. 180-181, mar. 1982.
- 066 SILVA, José Antônio. Como dois bandoleiros. *Leia*, n. 95, set. 1986.
- 067 STIGGER, Ivo Egon. Criaturas gestadas na solidão do mar. *Zero Hora*, Porto Alegre, 17 fev. 1989.
- 068 SUSSEKIND, Flora. A trilha do delírio. In: _____. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- 069 _____. Mais virão, verás: o mundo como paródia e representação: os novos narradores. *Leia*, n. 95, set. 1986.
- 070 _____. Ficção 80: dobradiças e vitrines. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 5, 1986.
- 071 _____. Reflexão táctica. *Revista 34 Letras*, Rio de Janeiro, n. 1, set. 1988.
- 072 _____. Trilhas da prosa. *Veja*, 29 mar. 1989.
- 073 _____. Ficção em trânsito sem tiradas **on the road**. *Folha de S. Paulo*, 1 abr. 1989. Letras
- 074 _____. Brito Broca e o tema da volta à casa no romantismo. In: *Remate de males*, Campinas, vol. 11, 1991.

- 075 VASCONCELOS, Mauricio Salles. *João Gilberto show: o conto e o espetáculo em O cego e a dançarina*. Rio de Janeiro, 1985. Dissertação de mestrado - UFRJ.
- 076 VENTURELLI, Paulo. *Literatura e modernidade*. Conferência proferida no XI Congresso do CELLIP na UNIOESTE, Cascavel, out. 1997.
- 077 VILLAÇA, Nízia. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito & ficção*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.
- 078 VILLAÇA, Nízia & SALGADO, Márcio. Nos trilhos da ficção. *Jornal do Brasil*, 2 set. 1989.
- 079 *João Gilberto Noll*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1989. Autores gaúchos, v. 23.

Textos de apoio teórico:

- 080 AGOSTINHO. Livro XI. In: _____. *Confissões* [tradução J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina]. São Paulo: Abril, 1973. pp. 235-257. Os pensadores.
- 081 ARISTÓTELES. *Poética* [tradução Eudoro de Sousa]. Porto Alegre: Globo, 1966.
- 082 BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- 083 BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Lisboa: Moraes, 1980.
- 084 BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983. pp. 197-221.

- 085 BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1987. v. 3.
- 086 BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- 087 _____. *Sobre a televisão* [trad. Maria Lúcia Machado]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- 088 CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna. Introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Loyola, 1993.
- 089 FERNANDES, José. *O existencialismo na ficção brasileira*. Goiânia: Editora da Universidade Federal de Goiás, 1986.
- 090 HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes, 1995. vol. 1.
- 091 _____. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes, 1996. vol. 2.
- 092 HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-moderno*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- 093 JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.
- 094 MENDILOW, Adam Abraham. *O tempo e o romance* [trad. Flávio Wolf]. Porto Alegre: Globo, 1972.
- 095 MORA, José Ferrater. *Dicionário de filosofia* [tradução Roberto Leal Ferreira e Álvaro Cabral]. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- 096 OLIVEIRA, Roberto Cardoso de et alii. *Pós-modernidade*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.
- 097 POUILLON, Jean. *O tempo no romance* [trad. Heloysa de Lima Dantas]. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Cultrix, 1974.
- 098 RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa* [trad. Constança Marcondes Cesar].

Campinas: Papirus, 1994. v. 1.

099 _____. *Tempo e narrativa* [trad. Marina Appenzeller]. Campinas: Papirus, 1995. v. 2.

100 _____. *Tempo e narrativa* (trad. Roberto Leal Ferreira]. Campinas: Papirus, 1997. v. 3.